



HAL
open science

De venin et d'anvie : réécritures de Judas dans la littérature française du Moyen Âge

Hélène Averseng

► **To cite this version:**

Hélène Averseng. De venin et d'anvie : réécritures de Judas dans la littérature française du Moyen Âge. Linguistique. Université d'Angers; Università degli studi (Sienne, Italie), 2022. Français. NNT : 2022ANGE0030 . tel-03997930

HAL Id: tel-03997930

<https://theses.hal.science/tel-03997930>

Submitted on 20 Feb 2023

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 DE DOCTORAT

DE L'UNIVERSITÉ D'ANGERS ET DE L'UNIVERSITÀ DI SIENA

ECOLE DOCTORALE N° 595 : *Arts, Lettres, Langues*

DOTTORATO IN FILOLOGIA E CRITICA

Spécialité : Littérature française

Par

Hélène AVERSENG

« *De venin et d'anvie* »

Réécritures de Judas dans la littérature française du Moyen Âge

Thèse présentée et soutenue à Angers, le 18 novembre 2022

Unité de recherche : CIRPaLL

Composition du Jury :

Président :	Jean-René VALETTE	Professeur, Sorbonne Université
Rapporteurs :	Eugenio BURGIO Stéphanie LE-BRIZ-ORGEUR	Professeur, Università Ca' Foscari Venezia Maître de conférence HDR, Université Côte d'Azur
Dir. de thèse :	Élisabeth PINTO-MATHIEU	Professeur, Université d'Angers
Co-dir. de thèse :	Fabrizio CIGNI	Professeur, Università di Pisa

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans la confiance que m'a accordée Élisabeth Pinto-Mathieu dès les premières lueurs de ce projet. Je tiens à lui exprimer ma profonde reconnaissance, et à lui signifier à quel point son regard toujours précis, enthousiaste, sensible et bienveillant fait d'elle une encadrante parfaite et à qui je dois beaucoup. Toute ma gratitude va également à Fabrizio Cigni, dont le talent, l'efficacité et l'extrême sympathie m'ont donné une si belle dynamique pendant mes séjours à Pise. Travailler à leurs côtés fut un réel et immense plaisir.

Je remercie vivement Laurence Mathey-Maille et Jean-René Valette, qui ont su m'apporter leur regard en me partageant leurs avis et conseils au fil des années, ainsi que Stéphanie Le Briz-Orgeur et Eugenio Burgio pour avoir accepté de prendre part à la soutenance en tant que rapporteurs. Je remercie également Caroline Cazanave, Xavier Leroux, Darwin Smith, Frédéric Duval ou encore Anne Lafran pour m'avoir offert leurs productions, quelquefois inédites. Plus largement, ma pensée va à tous les chercheurs et jeunes chercheurs rencontrés dans le cadre de mes recherches ces dernières années : leur soutien m'a permis non seulement d'avancer mais aussi de me sentir intégrée à une communauté de recherche et à des échanges productifs et passionnants. Le laboratoire CIRPaLL en fut notamment un cadre idéal, à l'ambiance chaleureuse et bénéfique. Je me permets de remercier tout particulièrement Carole Auroy et Jean-François Bianco, qui m'ont été d'un grand soutien et m'ont accordé leur confiance dans les différentes missions qui m'ont été alléguées au sein de l'École Doctorale ALL et du département de Lettres de l'Université d'Angers. Un grand merci, également, à l'accueil d'Anne Schoysman de l'Università di Siena.

Mes pratiques de recherche et d'enseignement m'ont permis d'expérimenter, pour mon plus grand bonheur, différentes dimensions du partage universitaire. Mes collègues enseignants et camarades doctorants d'Angers, de Pise et maintenant de Toulon ont constitué et constituent toujours pour moi un entourage très précieux. Je tiens à remercier, parmi tant d'autres collègues qui me sont chers, Matteo Antoniazzi qui a toujours accepté de corriger mes textes en italien avec patience et efficacité.

Enfin, dans ma pudeur, je n'oublie pas mes proches et l'importance de leur soutien au quotidien. Un immense merci à tous.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Sources

AG : Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion* : éd. Omer Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1983.

Amb : *Passion d'Amboise*, éd. Graham A. Runnalls, « Le Mystère de la Passion à Amboise au Moyen Âge : Représentations théâtrales et texte », *Le Moyen français*, 26 (1990), p. 35-75.

Biard : *La Passion de Biard*, éd. Grace Frank, dans *La Passion d'Autun*, Paris, Société des anciens textes français, 1934, p. 67-167.

EM : Eustache Mercadé (attribué à), *Le mystère la Passion, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, éd. Jules-Marie Richard, Paris, Picard, 1893.

G : *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur : du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, éd. Graham A. Runnalls, Genève, Droz, 1974.

HV : Herman de Valenciennes, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*, éd. Ina Spiele, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1975.

JM : Jean Michel, *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)*, éd. Omer Jodogne, Gembloux, J. Duculot, 1959.

LD : Jacques de Voragine, *La légende dorée : édition critique, dans la révision de 1476 par Jean Batallier ; d'après la traduction de Jean de Vignay*, éd. Brenda Dunn-Lardeau, Paris, H. Champion, 1997.

LP : *Le Livre de la Passion : poème narratif du XIV^e siècle*, éd. Grace Frank, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1930.

MC : Macé de la Charité, *Bible, 6. Évangiles, Actes des Apostres*, éd. J. R. Smeets, Leyde, Brill, 1986.

P : *La Passion du Palatinus : Mystère du XIV^e siècle*, éd. Grace Frank, Paris, H. Champion, 1922 ; rééd. Grace Franck et Jacques Ribard, Paris, H. Champion, 1992.

PC : *La Passion du Christ de Clermont*, éd. D'Arco Silvio Avalle, dans *Cultura e lingua francese delle origini nella « passion » di Clermont-Ferrand*, Milan, Naples, R. Ricciardi, 1962.

PI : *La Passion Isabeau : une édition du manuscrit Fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris avec une introduction et des notes*, éd. Edelgard E. DuBruck, New York, P. Lang, 1990.

PJ : *La Passion des Jongleurs : texte établi d'après la Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris*, éd. Anne J. A. Perry, Paris, Beauchesne, 1981.

Roman : *La Passion de Roman*, éd. Grace Frank, dans *La Passion d'Autun*, Paris, Société des anciens textes français, 1934, p. 169-221.

S : *The Passion de Semur*, éd. Lynette Muir, Leeds, The University of Leeds Centre for Medieval Studies, 1981.

« Vie de Judas » :

- *B* : éd. Eugenio Burgio, dans « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. II. I volgarizzamenti quattrocenteschi in prosa », *Annali di Ca' Foscari*, 35/1-2 (1996), p. 54-58.

- *C* : *ibid.*, p. 58-61.

- *O* : éd. Eugenio Burgio, dans « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Le Hystoires Apocryphes nella Bible Historiale », *Annali di Ca' Foscari*, 37/1-2 (1998), p. 207-209.

- *OR* : éd. Paul Franklin Baum, dans « The Mediaeval Legend of Judas Iscarioth », *Publications of The Modern Language Association*, 31/3 (1916), p. 536-541.

- *T* : éd. Alessandro d'Ancona, *La leggenda di Vergogna, testi del buon secolo in prosa e in verso, e La Leggenda di Giuda, testo italiano antico in prosa e francese antico in verso*, Bologne, Romagnoli, 1869, p. 75-100.

- *V* : *Vie de Jésus-Christ*, Bréhan-Loudéac, Robin Foucquet et Jean Crès, 1485 (BnF, RES-H-506).

Autres abréviations

Arsenal : Bibliothèque de l'Arsenal

BM : Bibliothèque municipale

BnF : Bibliothèque nationale de France

PL : *Patrologia latina*

PUF : Presses Universitaires de France

PUR : Presses Universitaires de Rennes

ms(s) : manuscrit(s)

fol. : folio

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	17
-------------------	----

Première partie

ÉMERGENCE

Le personnage canonique et sa réception entre Antiquité et Moyen Âge	27
--	----

CHAPITRE I

NAISSANCE D'UN PERSONNAGE : JUDAS AUX PREMIERS SIÈCLES	29
--	----

I. Le Judas canonique	30
-----------------------------	----

II. Judas dans les textes polémiques des premiers siècles	36
---	----

1) Le message de l' <i>Évangile de Judas</i> (et autres textes gnostiques).....	36
---	----

2) Face aux hérésies	40
----------------------------	----

III. Les premières interprétations patristiques et exégétiques	41
--	----

1) Origène : exégèse et discours polémique.....	42
---	----

2) Création d'une légende noire : Jérôme et Jean Chrysostome	44
--	----

3) Augustin : regards sur le suicide et morale de l'intention	47
---	----

4) Prédications des premiers siècles	50
--	----

IV. Le premier développement apocryphe : le début des légendes.....	53
---	----

V. Les versifications latines des Évangiles : le début de la poétisation	59
--	----

CHAPITRE II

INFLUENCES DU CONTEXTE HISTORIQUE ET RELIGIEUX DES XI ^e -XV ^e SIÈCLES	65
---	----

I. Les conséquences de l'encadrement de la société par l'Église.....	66
--	----

II. Nouvelles perspectives en chrétienté.....	69
---	----

III. Le renouveau culturel du XIII ^e siècle	73
--	----

CHAPITRE III

LA RÉCEPTION SPIRITUELLE ET MORALE DE LA FIGURE DE JUDAS AUX XI ^e - XV ^e SIÈCLES	77
---	----

I. L'exégèse : développements médiévaux	78
---	----

1) La Glose et l'ordinaire	78
----------------------------------	----

2) Questions des grands penseurs.....	83
---------------------------------------	----

II. Les sermons	87
-----------------------	----

1) La transmission des dogmes par un Judas en contre-exemple.....	88
---	----

2) L'influence du contre-exemple, des homélies à la littérature	91
---	----

III. Un contre-exemple dans la littérature profane et édifiante	94
---	----

1) En figure de comparaison dans les exempla et dans la tradition allégorique	96
---	----

2) Reprise des motifs.....	99
----------------------------	----

Deuxième partie

MISE EN ROMAN

Judas dans les réécritures narratives de la Passion (XI ^e -XIV ^e s.).....	105
---	-----

CHAPITRE IV

MISE EN LITTÉRATURE DE LA PASSION.....	107
--	-----

I. La Bible et la Passion au Moyen Âge	107
--	-----

1) Diffusion	108
--------------------	-----

2) Traduction : la Bible française	110
--	-----

II. La Bible littéraire en langue française	112
---	-----

1) L'Histoire sainte en vers et la geste biblique : <i>Li Romanz de Dieu et de sa Mere</i> d'Herman de Valenciennes	113
--	-----

2) Le poème biblique : de la <i>Passion des Jongleurs</i> à Macé de la Charité	116
--	-----

a. La Passion des Jongleurs	116
-----------------------------------	-----

b. La Bible de Macé de la Charité, une adaptation de l’Aurora.....	118
3) Le développement de la poésie biblique au XIV ^e siècle	119

CHAPITRE V

LA REPRÉSENTATION DE JUDAS ET LA QUESTION DE LA FORME LITTÉRAIRE	125
--	-----

I. D’une approche théologique à une adaptation littéraire : les sources d’inspiration des auteurs	126
---	-----

1) L’inspiration canonique, exégétique et apocryphe	126
---	-----

a. Les choix scripturaires.....	127
---------------------------------	-----

b. Les choix explicatifs.....	134
-------------------------------	-----

c. Les ajouts légendaires.....	140
--------------------------------	-----

2) L’influence de la poésie religieuse	144
--	-----

a. L’adaptation de la poésie latine	144
---	-----

b. Naissance d’une tradition poétique	147
---	-----

3) Influences de la littérature profane	149
---	-----

II. L’adaptation poétique	151
---------------------------------	-----

1) Mettre en vers et en <i>romanz</i> : originalités poétiques et narratives.....	152
---	-----

2) Judas chez les jongleurs. La semi-narrativité et la dramatisation	153
--	-----

CHAPITRE VI

EXPRESSIONS THÉMATIQUES DE L’ARCHÉTYPE	159
--	-----

I. Judas, l’archétype du traître ? Une nouvelle définition	160
--	-----

1) Le vocabulaire utilisé. Lexicologie de la trahison	160
---	-----

2) (Re)Définir la trahison	163
----------------------------------	-----

a. Ambivalence de la trahison	163
-------------------------------------	-----

b. Folie de la trahison	165
-------------------------------	-----

c. Le traître ennemi.....	167
---------------------------	-----

3) L'amour comme contraste. La bonté christique et mariale face à l'archétype du mal	171
a. La mise en valeur paradoxale du Christ dans la Passion des Jongleurs	172
b. Le lien à la Vierge dans la Passion Isabeau	173
II. Raisons de la trahison	175
1) La possession diabolique ou la diabolisation	176
2) Une envie submergeant le cœur	177
3) La cupidité et l'entrée dans une collectivité du mal.....	179
III. Nuances de l'archétype ? Émotion et sacrifice	183
1) Vers un personnage pathétique : prémices de Judas en miroir de l'homme pécheur	183
2) Le rapport de l'émotion à la Passion. Un sacrifice de Judas ?.....	187
IV. De l'adaptation biblique à la légende. L'exemple de la réécriture de l' <i>Évangile de Nicodème</i>	191
1) Judas comme ajout au légendaire.....	191
2) Les représentations de Judas, une « mise à distance du texte biblique » ?	193

Troisième partie

PROLONGEMENT LÉGENDAIRE

Légendes de la vie et de la mort de Judas aux XIII ^e -XV ^e siècles	197
--	-----

CHAPITRE VII

ENFERS DE JUDAS : RÉCITS DES SUPPLICES DU TRAÎTRE APRÈS LA MORT. 199

I. Judas et le mythe des enfers : liens apocryphes, littéraires et théoriques	200
1) Le mythe des enfers : naissance et développement théologique et légendaire	200
2) La catabase : le genre du voyage dans l'au-delà de l'Antiquité au Moyen Âge....	203
3) Prémices du traître supplicié	206

II. Relectures et réécritures médiévales des supplices de Judas : autour du <i>Voyage de saint Brendan</i>	211
1) La tradition de la <i>Navigatio sancti Brendani</i>	211
2) L'adaptation anglo-normande de Benedeit	215
3) Autour de la légende de saint Brendan : les supplices de Judas en langue latine ..	219
4) Après le <i>Voyage de saint Brendan</i> : les supplices de Judas en langue vernaculaire	224
a. Les adaptations-intégrations de la légende de Brendan dans les œuvres en langue française : l'exemple de la « Passion de Judas »	224
b. Sur le chemin de Huon de Bordeaux : l'apparition de Judas dans la Chanson d'Esclarmonde.....	226
c. Judas aux enfers dans les Miracles de Notre-Dame de Gautier de Coinci	229
d. L'originalité de Dante	230
e. Après Dante : le Pèlerinage de l'Âme de Guillaume de Deguileville	235
III. Construction symbolique et poétique de l'éternel damné dans le <i>Voyage de saint Brendan</i> et autres récits de langue française	238
1) Espaces et temps du supplice de Judas	238
a. La corporéité.....	238
b. Les espaces	239
c. Les temps des châtiments	242
2) Judas mis à nu	243
a. Nudité et dévoilement : Judas se raconte	243
b. La (prise de) conscience du péché : vers un repentir ?.....	245
3) L'eau et le feu : les châtiments	246
a. La symbolique de l'eau	247
b. Les flammes	248
c. Avant la bouche de Lucifer : le corps déchiqueté	249

4) La compassion pour Judas	250
5) Effets narratifs et dramatiques	253

CHAPITRE VIII

LES LÉGENDES DE LA VIE DE JUDAS : RÉÉCRITURES MYTHIQUES ET SYMBOLIQUES	257
I. Genèse, évolution et diffusion de la légende œdipienne de Judas	258
1) Sources latines et origines.....	258
2) Étapes d'évolution de la légende en latin.....	262
3) Les versions françaises et leur contexte de diffusion.....	264
a. Présentation des témoins et de leur contenu.....	265
b. Remarques analytiques sur la Vie de Judas dans les témoins	271
II. Réécriture mythique et actualisation symbolique.....	277
1) La réécriture du mythe	278
a. Reprise des (my)thèmes et christianisation des symboles.....	278
b. Construction archétypale.....	284
c. Usage du cadre narratif.....	286
2) La « tragédie » de Judas ? Fatalité et repentir.....	289
3) La question du genre : une « Vie » mythique ?	295
a. La question de l'apocryphe, ou quelle valeur accordait le Moyen Âge à la Vie de Judas ?	295
b. Une hagiographie inversée	297
III. Autres légendes de la vie de Judas	305
1) La femme de Judas.....	305
2) Judas, le coq cuit et le poisson volé	309
3) Autres variations légendaires	312
a. La « Ballad of Judas », variation sur la thématique de l'inceste	312
b. Judas dans la littérature juive médiévale : un exemple de légende inversée.....	314

Quatrième partie

MISE EN VOIX

Judas dans le théâtre de la Passion (XIV^e-XV^e s.) 319

CHAPITRE IX

TRANSFORMATION GÉNÉRIQUE DES RÉCITS BIBLIQUES ET LÉGENDAIRES DE
JUDAS 321

I/ La Passion, du récit au théâtre 321

1) Le drame liturgique et la naissance du théâtre de la Passion 322

2) Jouer la Passion en langue française 325

3) Corpus de représentation de Judas dans les mystères de la Passion 330

II/ Le Judas biblique, du récit au théâtre : continuité structurelle et évolutions théologiques
..... 341

1) Vers une exhaustivité canonique 342

a. Évolution structurelle 342

b) Quelques hésitations et libertés structurelles 347

2) Ajouts de motifs et adaptations dramaturgiques : effets de l'image et du dialogue
..... 350

a) Le face à face pascal..... 350

b) L'intervention de la Vierge 352

c) Le décompte des deniers 355

3) Judas et les enfers au théâtre 359

a) La tentation diabolique mise en scène 359

b) Mises en scène diaboliques de la mort de Judas 364

III/ Le Judas des légendes, du récit au théâtre..... 372

1) La famille de Judas chez Eustache Mercadé et le miracle du coq dans la *Passion de
Semur*..... 372

2) La Vie de Judas sur la scène des mystères.....	376
a. Mise en discours	377
b. Mise en scène	380

CHAPITRE X

AU PRISME DE LA PAROLE DE JUDAS : DESSEINS DES MYSTÈRES, ÉVOLUTIONS DRAMATIQUES	391
I/ Judas dans les mystères : l'archétype individuel et collectif	392
1) Judas le pécheur, figure du mal.....	392
2) Le Judas de la farce ?	400
3) Judas, les diableries et les « juiveries »	403
II/ Judas, simplement un homme ?.....	411
1) Judas du collectif à l'individu(el) : conscience et remords.....	411
2) Entre le mal et le bien : complexité de la parole.....	416
3) Portées du monologue : humanité et individualité des personnages sacrés.....	423
III/ Morale chrétienne et évolution littéraire. L'homme et le mal face au sacré.....	431
1) Moralité et édification : le pardon christique et le libre arbitre de l'homme	432
2) Le public en reflet	436
3) Dramaturgie des limites de l'homme face au sacré	440

CONCLUSION.....	447
-----------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	455
---------------------	-----

I/ Œuvres	455
-----------------	-----

1) Période antique et tardo-antique	455
2) Période médiévale	458
a. Textes latins.....	458

b. Textes français.....	459
c. Autres langues	464
II/ Études	465
1) Ouvrages	465
2) Articles.....	472
III/ Usuels.....	479
ANNEXES	481
SINTESI.....	493

INTRODUCTION

Une Table Ronde, douze chevaliers attablés et un treizième siège vide : l'image, célèbre, renvoie notre imagination aux illustres aventures de la littérature arthurienne mais aussi, indéniablement, à l'imaginaire chrétien qui sous-tend toute pensée du Moyen Âge européen. C'est avec l'auteur Robert de Boron, puis dans le cycle dit du *Lancelot-Graal*, qu'aux douze places de la légendaire table du roi Arthur s'ajoute le Siège périlleux, place maudite sur laquelle périront tour à tour des chevaliers dont la prétention leur laisse penser qu'ils seront le héros du Graal¹. Derrière cette table, le trône d'Arthur et le Siège périlleux se dresse symboliquement l'Histoire sainte – la Cène, la place du Christ et celle de son traître. Le siège de Judas reste indéfiniment vide, comme il l'a laissé en partant trahir son propre maître au cours du dernier repas pascal. Sa trahison se trouve ainsi ranimée silencieusement, déployant toute sa valeur symbolique dans le récit cyclique où le Graal, tout comme le Siège périlleux, ne sera attribué qu'à celui qui sera suffisamment digne du sacrifice christique pour supporter le poids même de la trahison². C'est dire comme l'imaginaire de la Passion du Christ imprègne la littérature française médiévale, jusqu'en ses mythes les plus tenaces ; c'est dire, aussi, comme la trahison de Judas s'impose comme un élément essentiel et fondateur du christianisme.

Mais « comment parler d'un élément essentiel de l'histoire du salut alors qu'il est totalement environné de mystère ? », demande Régis Burnet, pourtant au terme de sa tentative de « biographie de Judas » à travers les siècles³. Et en effet, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le personnage de Judas est beaucoup moins développé dans la Bible que dans certains textes exégétiques et littéraires postérieurs. Dans les Évangiles, malgré son rôle déterminant, Judas dit « Iscariote » n'est pas caractérisé de manière très précise. Aucun indice n'est donné sur la vie pré-apostolique de celui qui vendra son maître pour trente deniers (prix mentionné uniquement dans l'Évangile de Matthieu⁴) puis le désignera par un fameux baiser⁵. L'Évangile de Jean donne une possible explication de la trahison par la colère de Judas envers Marie-

¹ Par exemple, le roi Uterpandragon dans le *Merlin* en prose (dans *Le Livre du Graal*, éd. Philippe Walter, t. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 698-702) ou encore Brumant l'orgueilleux dans le *Lancelot* (dans *ibid.*, t. 3, 2009, p. 663-671).

² Ce sera le héros Galaad, dans la *Quête du saint Graal* : *ibid.*, p. 817-842.

³ *L'Évangile de la trahison : Une biographie de Judas*, Paris, Seuil, 2008, p. 357.

⁴ 26,14-16.

⁵ Mt 26,49 ; Lc 22,47 ; Mc 14,45.

Madeleine qui verse un onguent précieux sur le corps de Jésus⁶ ; le même évangile développe par ailleurs l'idée d'une possession diabolique du personnage, en lequel Satan entrerait lors de la Cène⁷. Enfin, Matthieu est le seul à faire mention du remords éprouvé par Judas, et qui va le conduire à rendre les pièces infamantes au Temple avant de se pendre⁸. Les Actes des Apôtres reviennent également sur la mort de Judas, dans une tout autre version⁹. De nombreuses questions d'interprétation se sont posées dès les premiers siècles quant à ce personnage et son rôle. Quel est son passé ? Quelles raisons, quelles actions l'ont amené à être disciple de Jésus ? Comment expliquer la trahison de « l'un des Douze » ? son fameux baiser ou encore sa mort dédoublée ? Quel sera son destin dans l'au-delà ? C'est cette figure « environné[e] de mystère » que les siècles traversés par le christianisme tenteront de percer, d'expliquer, de renverser ou d'approfondir à travers différents media et domaines.

Réécrire Judas au Moyen Âge

C'est là que se joue la *réécriture* du personnage, notion centrale de la présente étude. La réécriture est un concept large, qui comprend nombre de notions dites intertextuelles¹⁰ comme l'adaptation, l'imitation, la continuation, la transposition, l'amplification ou simplement l'allusion, toutes sortes de reprises d'un texte initial, à l'image des palimpsestes. Sur la longue théorisation des procédés intertextuels, dont l'historiographie est marquée par les travaux fondateurs de Julia Kristeva, Mikhaïl Bakhtine et Gérard Genette, Jean-Michel Adam a récemment fait le point¹¹ et proposé une définition globale du phénomène en « l'émergence, dans le dire, du déjà dit d'un autre »¹². En l'occurrence, la réécriture de Judas est une continuelle émergence du déjà dit de la Bible, premier et inaltérable dans le contexte de la chrétienté – une ré-Écriture en somme. Il est vrai que la notion d'intertexte est indissociable du christianisme, religion du Livre, dont l'histoire et le dogme accordent une place cruciale au commentaire exégétique.

⁶ 12,6.

⁷ 13,26-27.

⁸ 27,3-5.

⁹ 1,18.

¹⁰ Ou « hypertextuelles » si l'on reprend la terminologie de Gérard Genette (*Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982).

¹¹ *Souvent textes variés : génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2018, chapitre « variations intertextuelles », p. 205-316.

¹² *Ibid.*, p. 214.

La réécriture d'un personnage biblique est donc inévitablement soumise à un intertexte explicatif important. Face à l'exégèse et aux réflexions théologiques auxquelles il prend part, le personnage peut être repris sous des formes variées, dont, hors-texte, celles des différents arts visuels. Les figurations iconographiques de Judas, qui ne sont autre chose que des réécritures sous un format artistique, démontrent l'importance imagée qu'a dû très vite prendre le personnage aux yeux des chrétiens¹³. Si l'importante représentation iconographique de Judas à travers les siècles reste très attachée à ses occurrences bibliques, les textes ne s'en tiennent pas à cela et font part d'une grande invention, ou plutôt d'une réinvention, du personnage à travers, notamment, des détournements polémiques, des augmentations apocryphes ou des interprétations théologiques et poétiques, qu'il conviendra d'introduire comme de possibles sources du corpus principal de la présente étude.

Dans le cadre de ce travail, il sera spécifiquement question de la réécriture littéraire médiévale de Judas. La littérature du Moyen Âge est elle-même très souvent définie en termes de réécriture ou de ré-Écriture, comme Frédéric Duval l'a rappelé en disant qu'« Au Moyen Âge, le texte se présente comme une lecture actualisée ou prolongée d'autorités dont il se réclame et qu'il réécrit »¹⁴, la Bible étant de toute évidence la plus importante des « autorités ». Ainsi « le texte médiéval est essentiellement réécriture »¹⁵, et peut-être surtout concernant les écrits de langue vulgaire, majoritairement traduits et adaptés du latin. L'importante culture de la translation-adaptation au Moyen Âge suppose que chaque texte peut se mouvoir, et se trouve constamment modifiable afin d'être adapté à son contexte et, généralement, à un impératif d'utilité. La vulgarisation des récits de l'Histoire sainte, à partir du XI^e siècle, entre dans cette perspective didactique et morale, déterminante dans l'évolution de la représentation littéraire

¹³ La première représentation artistique de Judas connue aujourd'hui (et qui est aussi une des premières représentations de Jésus) serait celle d'un coffret en ivoire du British Museum, daté d'environ 420-430, provenant d'Italie et sur lequel figure la pendaison de Judas. Pour la suite, voir les occurrences du personnage dans les trois ouvrages classiques d'Émile Mâle sur l'art religieux au Moyen Âge, notamment *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1928, p. 97-101, 112-114 et 414. Les scènes principalement représentées dans l'art (dans les périodes couvertes par Émile Mâle comme pour les périodes antérieures qui les ont directement inspirées) sont celles de la Cène, où Judas peut être séparé ou non des autres apôtres, et du baiser de Judas lors de l'Arrestation. Voir également la thèse d'Anne Lafran, *Entre ciel et terre : exégèse, symbolique et représentations de la pendaison de Judas Iscariote au Moyen-Âge (XI^e-XIV^e siècles)* [Thèse de doctorat soutenue en 2006 à Paris 4, sous la direction de Paulette L'Hermite-Leclerc], et Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 221-236, où l'on voit que Judas peut être représenté à l'aide de symboles visuels codifiés (la couleur jaune, la barbe et les cheveux roux). Nous n'accorderons pas de place particulière à l'iconographie médiévale de Judas dans le plan de notre étude ; cependant certaines occurrences seront invoquées lors de rapprochements qui se voudront éclairants avec les textes analysés.

¹⁴ *Lectures françaises de la fin du Moyen âge : petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève, Droz, 2007, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*

de Judas. Au-delà de la translation propre à cette période, la réécriture française médiévale observe des valeurs poétique et édifiante propres, ainsi qu'une part d'interprétation symbolique.

La vulgarisation française du Moyen Âge est effectivement une étape cruciale dans le développement de la représentation textuelle de Judas. Celui-ci s'y voit figurer dans plusieurs genres littéraires différents, des sermons religieux au théâtre des mystères en passant par les récits hagiographiques. Ses adaptations peuvent entrer dans le cadre de la réécriture biblique, où il est souvent réécrit à fin didactique et (contre-)exemplaire, mais peuvent également relever d'une véritable extension narrative et poétique, suivant les traditions inventant à Judas une enfance (diffusée notamment par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine), un châtement post-mortem (surtout rapporté par la tradition légendaire de saint Brendan), ou encore une intériorité qui va de pair avec l'invention de son expression verbale, mise en scène dans les grands drames de la Passion de la fin du Moyen Âge. En tant que figure négative incontournable du christianisme, Judas peut être observé comme un véritable miroir des mentalités médiévales : le sujet de cette étude permet d'entrevoir l'évolution du rapport des médiévaux à leur religion, à la trahison, au judaïsme, au suicide... De façon générale, Judas traverse le Moyen Âge par sa réécriture et accompagne ainsi l'évolution du regard porté sur le mal et sur l'homme. Une étude des différences d'interprétations théologiques et poétiques refléterait ainsi, en quelque sorte, l'idéologie médiévale et son évolution perceptible à travers les mutations du personnage. Mais plus encore qu'une histoire des idées, c'est une histoire de la littérature que laisse paraître la réécriture de cette figure, emblématique à la fois de notre construction mentale et de notre invention artistique. C'est de ce postulat que part la présente étude : la figure de Judas semble d'une grande importance dans l'évolution littéraire de la représentation de l'homme, du mal et de la religion au Moyen Âge, et pourtant, l'absence d'étude universitaire globale à ce sujet interpelle compte tenu de la richesse qu'offre son étude approfondie. Ce qui va suivre a pour ambition de combler en partie ce manque.

En termes de travaux académiques prédécesseurs, on peut néanmoins citer quelques recherches d'importance, dont en premier lieu le travail d'Anne Lafran, dont la thèse offre un panorama historique et très détaillé de la représentation de la mort de Judas du XII^e au XIV^e siècle notamment dans les domaines exégétique et artistique¹⁶. Hormis cet important travail historique faisant régulièrement référence à la littérature, un certain nombre d'articles portent sur quelques-unes des occurrences littéraires de Judas, notamment sur la délimitation et l'étude de

¹⁶ *Op. cit.*

sa légende œdipienne¹⁷ ou encore sur l'analyse de son traitement au théâtre¹⁸. Des essais très généraux et de moindre précision académique comme ceux de Régis Burnet¹⁹, Pierre-Emmanuel Dauzat²⁰ ou encore Gérard-Denis Farcy²¹ permettent une mise en perspective chronologique des différentes étapes de réutilisation du personnage en histoire, théologie, art et littérature. Ils démontrent également la perpétuité de l'intérêt qui lui est porté, intérêt certainement revivifié par la redécouverte, en 2005, de l'Évangile gnostique de Judas, qui a donné lieu aussi bien à de nouveaux horizons d'étude qu'à un regain de curiosité de la part d'un large public. Notre propre recherche se veut une participation à cet attachement global – et justifié – à l'analyse de la réécriture du personnage, dans le cadre d'une perspective proprement littéraire et médiévisque, selon des critères qu'il convient de déterminer.

Approche et délimitation du corpus

Choix chronologiques

L'objectif principal de la présente étude sera d'observer l'émergence de la figure de Judas en littérature française – et réciproquement : observer l'émergence de la littérature française à travers les réécritures du personnage. C'est pourquoi la chronologie observée s'arrêtera aux principaux siècles au cours desquels s'illustre la littérature française médiévale, selon la délimitation traditionnelle (XI^e-XV^e siècles). En effet, la période couverte est à la fois celle de la vulgarisation des textes non-vernaculaires (notamment à travers la *mise en roman*) et celle de la naissance de traditions génériques propres à l'usage de la langue d'oïl. Si le XI^e siècle n'a laissé que peu de traces de représentations littéraires de Judas – inclure cette période à notre corpus offre essentiellement l'occasion d'y intégrer la *Passion de Clermont*, qui constitue par ailleurs l'un des premiers textes connus en ancien français –, le contexte historique

¹⁷ Voir Paull Franklin Baum, « The Mediaeval Legend of Judas Iscariot », *Publications of The Modern Language Association*, 31/3 (1916), p. 481-632, ou encore Jean-Pierre Bordier, « Judas au Moyen-Âge. Le mythe de la naissance de l'antihéros », dans *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, dir. Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 209-231, pour ne citer qu'eux pour l'instant.

¹⁸ Par exemple Xavier Leroux, « Itinérance de Judas dans la *Passion* d'Arnoul Gréban », dans *Itinérances spirituelles : mises en récit du voyage intérieur (XV^e-XVIII^e siècles)*, dir. Inès Kirschleger et Françoise Poulet, Paris, H. Champion, 2020, p. 123-136. La somme de Jean-Pierre Bordier (*Le jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e s.*, Paris, H. Champion, 1998) accorde également une grande place à l'étude du personnage.

¹⁹ *Op. cit.*

²⁰ *Judas : de l'Évangile à l'Holocauste*, Paris, Perrin, 2008.

²¹ *Le sycophante et le rédimé ou le mythe de Judas*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999.

justifie un net regain d'intérêt pour le personnage à partir du XII^e siècle, recrudescence largement observable dans son développement littéraire. L'évolution du cadre culturel motive ensuite l'enrichissement de ce développement jusqu'au XV^e siècle et notamment dans le théâtre des mystères de la fin du Moyen Âge qui viendra clore le parcours d'analyse. Si la délimitation entre « Moyen Âge » et « XVI^e siècle » paraît assez artificielle dans les études littéraires, il a déjà été montré que les alentours de 1500 constituent tout de même une période charnière dans l'histoire du livre, justifiant la séparation théorique entre les deux époques : le développement de l'imprimerie change radicalement le rapport au livre et à la lecture, et la littérature « renaissance », notamment inspirée de la culture italienne, prend assez vite le relais sur le corpus médiéval, qui s'en trouve dévalorisé aux yeux des contemporains humanistes. Plus spécifiquement en rapport au sujet de cette étude, la fin du XV^e siècle correspond au moment où Judas est représenté dans le mystère de la Passion de Jean Michel (joué en 1486 à Angers), qui vient clore en apothéose le théâtre médiéval et fait office de transition avec la tradition théâtrale religieuse qui se perpétuera au siècle de la Renaissance. Soit les mystères encore joués au XVI^e siècle s'inscriront dans la continuité de ceux du XV^e (c'est notamment le cas des Passions dites de Valenciennes en vingt et vingt-cinq journées, dont la grande majorité du texte concernant Judas est repris des mystères d'Arnoul Gréban et de Jean Michel), soit d'autres formes littéraires prendront le relais et donneront lieu à de nouvelles réécritures. Le travail présenté ici s'attachera donc à la réécriture littéraire de Judas depuis la mise en roman primitive de la *Passion de Clermont* jusqu'au *Mystère de la Passion* de Jean Michel.

Choix linguistique

L'analyse portera sur la littérature française de la tradition de langue l'oïl, dans toutes ses variations dialectales. Des liens seront néanmoins sans cesse établis avec les autres langues concernées par les traditions de représentation littéraire de Judas : une attention sera notamment portée sur les textes originaux lorsque les œuvres françaises sont (de près ou de loin) des translations (notamment du latin), ou encore sur des textes d'autres langues européennes (occitan, ancien italien, ancien anglais...) lorsqu'ils témoignent d'une transmission textuelle ou ne serait-ce que thématique d'une représentation spécifique de Judas ou d'un motif en particulier. Les textes mentionnés à cette occasion ne feront cependant pas l'objet d'une ambition analytique développée pour eux-mêmes, leur citation servant d'appui à l'analyse des œuvres françaises ou, par exemple, de leur transmission.

Réécritures littéraires

Si la notion de réécriture est complexe par l'étendue large de ce qu'elle recouvre, celle de littérature est particulièrement problématique et difficile à circonscrire, et en particulier concernant la période médiévale. Les choix opérés dans la délimitation du corpus sont des choix littéraires, mais qu'appelle-t-on littérature pour le Moyen Âge²² ? Il convient de différencier les formes d'approche médiévale des textes et leur délimitation générique moderne. C'est sur cette dernière que nous nous appuyerons surtout, afin de laisser entrevoir la naissance d'une littérature française, qui n'avait certes pas le même degré de « conscientisation » d'elle-même mais qui peut être rétrospectivement classée comme telle. Les textes que nous qualifierions aujourd'hui de littéraires n'étaient pas, à l'époque, distingués des autres, et d'ailleurs le terme même de *littérature* désignait plutôt l'écrit latin pendant la période couverte. Or celle-ci correspond au moment où la langue française existante devient une langue de culture, orale ou écrite, et que, si l'on suit l'histoire littéraire proposée par Michel Zink, « la littérature française apparaît »²³. Certes cela ne peut être que projection – la littérature médiévale se définit surtout par des codes esthétiques dont la théorisation sera beaucoup plus tardive –, d'autant que les effets d'esthétisation propres à notre conception de la littérarité sont généralement employés, au Moyen Âge, au service de la transmission d'un savoir. Rappelons également que l'écriture française médiévale est souvent une réécriture du latin, et que « Lorsqu'à partir de la fin du XII^e siècle, la littérature française se distingue davantage et semble pour une part s'affranchir de la littérature latine, elle ne fait que s'en démarquer et affirmer sa singularité par rapport à un modèle existant »²⁴. La littérature française médiévale n'existe donc que dans sa coïncidence et sa coexistence avec la littérature latine. Mais si cette dernière reste essentiellement attachée à une tradition et une culture cléricales et savantes, l'usage de la langue vernaculaire se veut souvent transmission de cette culture première, comme cela sera particulièrement perceptible, par exemple, dans le théâtre des mystères. La transmission en langue vulgaire passe également, et le plus souvent, par la recherche du « bien dire », et ainsi par une avancée littéraire observable *a posteriori*. Aussi, au Moyen Âge, « Le texte littéraire est le point de rencontre de valeurs esthétiques, intellectuelles et morales »²⁵ qu'il est souvent difficile de délimiter, et en partie justement parce qu'il est caractérisé par une hybridité certaine. Cet aspect sera interrogé

²² Sur ce questionnement, voir la récente synthèse effectuée par Joëlle Ducos, Olivier Soutet et Jean-René Valette dans l'introduction littéraire de l'ouvrage *Le français médiéval par les textes : Anthologie commentée*, Paris, H. Champion, 2016, p. 49-103.

²³ « La littérature française apparaît donc au Moyen Âge » (*Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, rééd. 2001, p. x).

²⁴ Frédéric Duval, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

plusieurs fois au cours de cette étude, ainsi que la notion de genre littéraire, notions complexes pour le Moyen Âge et que l'analyse de la représentation de Judas permet justement de questionner, le personnage prenant souvent part à des œuvres à la frontière des formes textuelles²⁶. Au cours de cette étude, l'analyse des textes littéraires pourra donner lieu à des rapprochements avec d'autres attestations « paralittéraires », comme les commentaires exégétiques, qui accompagnent l'évolution et l'avancée de la littérature au long du Moyen Âge.

Présentation

L'objectif de ce travail est de présenter les différents témoignages de la présence de Judas Iscariote dans la littérature en langue française du Moyen Âge, et d'en montrer l'évolution, notamment thématique et poétique, entre le XI^e et le XV^e siècle. Les recherches dont les résultats seront partagés ici se sont surtout attachées à délimiter les grandes traditions textuelles de représentation du personnage, traditions dont on montrera l'intégration à un certain contexte idéologique, culturel et littéraire. Pour chacune des traditions textuelles délimitées, une place importante sera laissée à la présentation de son contexte, à la précision (voire au classement) du sous-corpus d'étude ainsi qu'au compte rendu de la recherche potentiellement déjà menée à son sujet, après quoi chaque groupement de textes pourra être plus précisément étudié au prisme de l'analyse de ses aspects formels et thématiques. Concernant les allusions brèves faites à Judas en littérature (lorsqu'il apparaît dans une œuvre sans que cette dernière ne prenne part aux traditions textuelles précitées), elles pourront être citées en tant qu'exemples de développement littéraire de Judas ou des motifs qui lui sont rattachés. Des liens pourront être envisagés entre ces occurrences diverses et les autres œuvres, sans nécessité d'analyse spécifique à ces occurrences brèves. Le point de vue adopté sera globalement celui de l'histoire littéraire, et, dans ce cadre, de l'analyse littéraire, notamment thématique et poétique. Le travail ne visera pas une ambition d'exhaustivité ni d'examen philologique, même si les textes étudiés le seront autant que possible au regard d'éditions critiques et de travaux de philologues. L'analyse littéraire restera toutefois au centre de notre étude : l'objectif étant de voir l'évolution de Judas dans l'histoire littéraire du Moyen Âge, nous observerons avant tout le développement des motifs thématiques et figures stylistiques qui lui sont liés dans les textes du corpus.

²⁶ Nous parlerons plutôt de « formes » que de « genres », même si nous pourrions avoir recours au classement général moderne des genres littéraires notamment concernant la différenciation entre récit et théâtre. Sur la notion de genre, voir la partie « Taxinomies littéraires » de l'introduction littéraire de *Le français médiéval par les textes* [...], *op. cit.*, p. 77-91.

L'analyse de ces occurrences permettra de dégager le regard porté, le long de la période délimitée, sur Judas, soumis à la perception des auteurs médiévaux et à leurs influences théologiques, ainsi qu'à des développements thématiques et traitements poétiques singuliers. Aussi cette étude tentera de montrer que c'est au cours de cette période que se jouent à la fois le développement de cette figure symbolique et une importante évolution de la littérature, à laquelle, à sa manière, Judas participe. Comment le personnage s'intègre-t-il à l'histoire de la littérature française naissante ? Comment y évolue-t-il ? Ses multiples actualisations et réactualisations en contexte littéraire soulèvent différents points thématiques dont on pourra percevoir la représentation poétique évolutive : le bien et le mal, l'amour et la trahison, la vie et la mort, le corps et l'esprit... À quelle visée morale et édifiante participent ces motifs et leur approche poétique ? Comment, au prisme de cette transmission et de ses différentes expressions – divertissement, symbolique, spiritualité, invention subjective –, un passage littéraire s'est effectué au cours du Moyen Âge ? Surtout, de quelle manière peut-on percevoir cela à travers les réécritures de Judas, et de quelle manière celles-ci participent aux fondements de la littérature française ? La place du grand pécheur et opposant qu'est Judas dans les œuvres médiévales sera observée dans toute son ambivalence, entre une transmission symbolique archétypale et une participation au développement de la conscience individuelle en littérature.

Ainsi l'angle d'approche du sujet sera principalement celui de l'histoire littéraire, la richesse symbolique et poétique que sollicite le traître biblique se révélant en effet déterminante dans la construction d'une littérature en langue française. C'est pourquoi la division de ce travail suivra un classement à la fois chronologique et « générique », dans le sens où il se concentrera principalement sur de grandes traditions formelles. La première partie consistera en une mise au point sur l'« émergence » textuelle de la figure de Judas en trois temps : il sera d'abord question de sa représentation canonique et de la réception de cette dernière au cours des premiers siècles de notre ère, puis une recontextualisation historique précisant les raisons pour lesquelles les derniers siècles du Moyen Âge furent des temps particulièrement propices à la réécriture du personnage permettra d'aborder l'évolution de sa réception théologique, liturgique et morale durant la même période. La *mise en roman* de la matière biblique sera au centre de la seconde partie, qui présentera en premier lieu cette tradition textuelle peu exploitée avant de se consacrer à l'étude de la réécriture de Judas dans les récits de la Passion en langue française (XI^e-XIV^e siècles), étude permettant de poser la question de la forme de ces textes caractérisés par leur hybridité, mais aussi de percevoir une évolution des thématiques liées au personnage qui y est principalement représenté dans une dimension archétypale. La troisième

partie s'intéressera à l'invention légendaire qui se développe en langue française aux XIII^e-XV^e siècles et qui intègrera aux récits hagiographiques la vision de Judas aux enfers ainsi que sa « Vie » œdipienne. Enfin, la quatrième et dernière partie se consacrera à l'analyse de la réécriture de Judas dans les mystères de la Passion des XIV^e-XV^e siècles, nouvelle et ultime transformation générique dont le passage sera d'abord analysé, avant que ne soit étudiée plus particulièrement la manière dont se construit la mise en parole du personnage, révélatrice d'une nette évolution littéraire. Comme on peut le voir, le corpus délimité et classé selon des tendances formelles témoigne d'appropriations et réappropriations de tendances thématiques, suivant la notion de « matière » caractéristique des textes du Moyen Âge français. Le choix a été fait de suivre un plan non pas en fonction des différentes matières mais selon le principe chronologique de l'évolution littéraire, bien que les frontières entre les différentes traditions soient poreuses tant sur le plan historique que sur le plan formel et même thématique – c'est justement par cette porosité des formes que l'étude laissera paraître une continuité et une nette évolution dans le rapport ambivalent et réciproque qu'entretiennent la littérature médiévale et la réécriture de Judas.

Première partie

ÉMERGENCE

Le personnage canonique et sa réception entre Antiquité et Moyen Âge

Avant d'être un personnage littéraire, Judas est une figure religieuse. Afin d'analyser ses représentations en littérature médiévale, il convient d'abord de faire le bilan de son évolution au sein même de l'histoire du christianisme. Au sein, plus précisément, de l'histoire textuelle du christianisme : les toutes premières sources de présence du personnage sont bien les textes bibliques, canoniques mais aussi apocryphes. Les premiers siècles de l'ère chrétienne nous donnent déjà des indices d'autres usages « politico-religieux » de Judas dans le contexte apologétique, ou au contraire polémique, d'une religion naissante. Aussi les interprétations du personnage biblique vont-elles dépendre des différents cadres de son évolution. Quels sont ces cadres historiques et culturels, et qu'amorcent-ils de l'évolution du regard sur Judas ? Ce sont ces contextes d'évolution textuelle que nous allons nous efforcer de parcourir jusqu'au Moyen Âge, en tentant d'identifier les raisons d'une entrée en littérature.

Le premier chapitre de cette partie s'attachera ainsi à l'émergence progressive du personnage depuis les textes bibliques jusqu'à l'époque tardo-antique. Après une période de constance, on verra à partir du XI^e siècle un tournant dans la pensée et l'intérêt projetés sur Judas. Pourquoi ce regain ? Le deuxième chapitre s'appuiera sur le contexte historique et religieux des XI^e-XV^e siècles pour montrer en quoi le traître biblique ne pouvait que devenir un personnage fondamental en cette période de mutations sociétales, spirituelles et culturelles. Le troisième chapitre illustrera l'importante présence du personnage dans les textes théologiques, liturgiques et moraux des XI^e-XV^e siècles, qui témoignent d'une fonction conséquente de sa représentation et qui encadrent voire déterminent les textes littéraires de la même période. L'émergence du personnage de Judas se révèle sous différents angles culturels, déterminés par les contextes historiques et idéologiques des siècles traversés.

CHAPITRE I

NAISSANCE D'UN PERSONNAGE : JUDAS AUX PREMIERS SIÈCLES

La « naissance » de Judas est-elle historique ou purement textuelle ? Tout au long de cette étude, c'est la présence textuelle du personnage que nous observerons, qu'elle dérive d'une entité fictionnelle ou non. Poser la question « Judas a-t-il réellement existé ? » relève de l'étude historique, et se rapporte à la question de devoir considérer la trahison de Jésus par l'un des siens comme un épisode factuel dans l'histoire ou bien comme une action symbolique et nécessaire à la narration canonique. Cette interrogation reste, pour les historiens, en suspens¹. Le Judas dépeint dans les Écritures subira très vite ces deux valeurs interprétatives – historique ou symbolique –, mais c'est la dernière qui aura le plus de conséquences dans la « naissance » du personnage. Comment ces interprétations symboliques, en contexte théologique ou plus généralement idéologique, ont-elles progressivement introduit des valeurs religieuses, morales et littéraires ? Ce chapitre sera consacré à la connaissance actuelle du développement du personnage à partir de la Bible et jusqu'au haut Moyen Âge. Le point de départ en sera l'observation du schéma narratif scripturaire mis en œuvre concernant le traître biblique. Seront ensuite considérées les différentes interprétations des premiers siècles, relevant à chaque fois d'un contexte précis dans l'histoire du christianisme : celui des premiers groupes polémiques qui émergent au I^{er} siècle et ouvrent d'originales perspectives concernant Judas (notamment à travers son fameux évangile), mais aussi celui des premiers exégètes qui deviendront sources principales pour les auteurs plus tardifs. En parallèle, des légendes apocryphes initient une invention du personnage en dehors des sentiers canoniques, et, progressivement, des poètes latins réécrivent les Évangiles sur le ton de l'épopée : nous verrons ces développements qui font office de prémices à l'entrée du personnage en littérature. Ce chapitre ne se propose pas de

¹ Voir notamment l'épisode « Judas » de la série documentaire *Corpus Christi* (réalisée par J. Prieur et G. Mordillat, ARTE, 1998), qui fait état de la recherche historique sur le personnage en posant notamment les problématiques suivantes : Judas a-t-il existé ou est-il un personnage mythique ? S'il a existé, le disciple qui a trahi Jésus s'appelait-il vraiment Judas ou ce nom est-il une construction tardive symbolisant le judaïsme dans un contexte de séparation de plus en plus forte entre les deux religions ? Ou s'il y avait bel et bien un apôtre du nom de Judas, a-t-il vraiment trahi ou a-t-on inventé l'épisode de la trahison par intérêt narratif et symbolique ? Auquel cas, quels seraient ces intérêts : la symbolisation des juifs, celle du peuple en général, voire de l'Église (puisque Judas est avant tout représentant...des apôtres), ou bien une raison mythologique (un mythe du Mal nécessaire au sacrifice humain et donc dans la construction de la religion) ? Ces questions restent sans réponse définitive.

traiter de manière exhaustive les occurrences, foisonnantes, de Judas dans les premiers siècles : il s'agira de visualiser et contextualiser son émergence religieuse et textuelle en présentant quelques-unes des sources prémédiévales fondatrices et nécessaires à la compréhension de sa réception au Moyen Âge – que l'influence de ces textes soit le fruit d'une transmission directe ou d'une emprise indirecte sur l'imaginaire environnant le personnage.

I. Le Judas canonique

Même si la Bible a pris sa forme actuelle dite « canonique » plus tardivement, ce sont bien les textes du Nouveau Testament qui, les premiers, témoignent de la vie et de la Passion du Christ, et par là même de sa trahison par un certain apôtre nommé Judas. L'« Iscariote » apparaît dans le Nouveau Testament, plus précisément dans les quatre Évangiles canoniques ainsi que, brièvement, dans les Actes des Apôtres². L'écriture de ces cinq sources textuelles s'étale des années 65-70 (pour l'Évangile selon Marc) aux années 90-95 (date vraisemblable de la composition de l'Évangile selon Jean). Les quatre évangélistes rapportent à peu près les mêmes événements concernant le traître du Christ, mais ne les développent pas de la même façon. Après un point étymologique sur les origines du nom de Judas, et bien que son histoire soit déjà célèbre dans ses grands traits, ses apparitions seront ici recensées selon l'ordre de la chronologie narrative du Nouveau Testament, suivies des quelques remarques analytiques faisant état de l'évolution perceptible dans la chronologie rédactionnelle des Évangiles ou semblant nécessaires à la compréhension de son développement postérieur.

- L'« Iscariote » : le nom de Judas

² En **Annexe 1**, une table de concordance des épisodes et des versets bibliques faisant allusion à Judas dans les différents Évangiles. Nous prenons appui sur le texte de la Vulgate, bien que cette incontournable traduction de saint Jérôme, datée de la fin du IV^e siècle, ne puisse se confondre avec les écrits primitifs. C'est cependant le latin de la Vulgate qui, de manière indiscutable, influencera le plus la postérité. Sur les textes primitifs et la première adaptation latine, voir Charles E. Hill et Michael J. Kruger (dir.), *The Early Text of the New Testament*, New York, Oxford University Press, 2012, et H. A. G. Houghton, *The Latin New Testament : A Guide to its Early History, Texts, and Manuscripts*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

À sa première apparition néotestamentaire, Judas est déjà présenté comme un membre choisi parmi les disciples de Jésus, sans que l'on ne sache rien de son passé pré-apostolique. La seule information qui nous est donnée est un nom : Judas Iscariote. Le prénom Judas (en hébreu *Yehoûdâh*, en grec *Ioudas* et en latin *Iudas*) est un prénom récurrent dans la Bible, et désigne des personnages aux rôles variés, tel notamment Judas dit Maccabée qui fascinera lui aussi le Moyen Âge à sa manière³. Le « Judas » qui marquera cependant le plus durablement les esprits est celui qui est appelé, dans la Vulgate, *Scarioth*, traduit « Iscariote » (Mt 26,14 ; Lc 22,3 ; Jn 13,2) ou « Iscarioth » (Mc 3,19 et 14,10 ; Lc 6,16, etc.), nom qui le distingue de ses homonymes bibliques. Jean le dit fils d'un certain Simon (13,26), nommé pareillement Iscariote.

Plusieurs interprétations ont été formulées concernant ce nom : a-t-il une valeur symbolique, ou doit-il être pris comme un renseignement, soit historique, soit géographique ? C'est cette dernière explication qui sera sans doute la plus reconnue (déjà chez les Pères de l'Église) : Judas serait l'« homme de Carioth », originaire, donc, d'une localité que l'on situerait au sud d'Hébron, citée également en Js 15,25. Cette ascendance ferait de Judas le seul apôtre originaire de Judée, les autres étant tenus pour Galiléens. Symboliquement, l'étymologie du nom pourrait également le rapprocher de l'araméen *iscaria*, l'« hypocrite ». On a encore proposé un rapprochement avec le latin *sicarius*, qui placerait Judas dans l'ordre historique des sicaires, mouvement politique juif extrémiste du I^{er} siècle⁴. L'hypothèse géographique sera majoritairement retenue aussi bien par les Pères que par, plus tard, les auteurs du Moyen Âge qui prennent les premiers pour sources. C'est notamment le cas de Jacques de Voragine, qui présente cependant la localité comme une île, certainement fictive⁵.

- La « Passion » de Judas : les apparitions bibliques

³ On pense notamment au succès du récit de Gautier de Belleperche, mais aussi à la présence du personnage au théâtre (dans les mystères de la Procession de Lille), démontrant que celui-ci devait avoir une certaine popularité à la fin du Moyen Âge.

⁴ C'est la thèse développée par exemple par S. G. F. Brandon dans *Jesus and the Zealots. A Study of the Political Factor in Primitive Christianity*, Manchester, Manchester University Press, 1967. Ce rapprochement est cependant douteux tant d'un point de vue linguistique que d'un point de vue historique. Pour plus de précisions sur les hypothèses étymologiques et historiques du nom de Judas, voir Simon Claude Mimouni, « La figure de Judas et les origines du christianisme : Entre tradition et histoire. Quelques remarques et réflexions », in Maddalena Scopello (dir.), *The Gospel of Judas in Context. Proceeding of the First International Conference on the Gospel of Judas*, Leyde/Boston, Brill, 2008, p. 135-144.

⁵ *La légende dorée*, éd. et trad. sous la dir. d'Alain Boureau, Paris, Gallimard, 2004, p. 223.

Si Judas devient ensuite un élément central du récit de la Passion, ses apparitions sont pourtant assez peu nombreuses. Communes aux quatre Évangiles ou spécifiques à l'un d'entre eux, ses occurrences bibliques détermineront les « passages obligés » des réécritures et représentations postérieures. Le tableau présenté en **Annexe 1** donne un aperçu de la structure de l'histoire biblique de Judas selon la chronologie du récit (et non selon celle de la structure biblique ni de l'histoire de l'écriture des Évangiles). C'est en effet la chronologie narrative que réexploiteront les adaptations littéraires ; nous nous proposons d'en donner les principaux épisodes de manière plus détaillée ici.

La tradition scripturaire du collège des douze apôtres de Jésus est très clairement établie dans les quatre Évangiles. Chaque liste des « Douze » dans les Évangiles est l'occasion de la découverte du nom du traître, toujours placé à la fin de l'énumération des noms des élus :

Mt 10,4 *et Judas Scariotes qui et tradidit eum*

Mc 3,19 *et Iudam Scarioth qui et tradidit illum*

Lc 6,16 *et Iudam Scarioth qui fuit proditor*

Judas est dans chaque cas défini d'emblée par son rôle à venir. Jean rapporte même une parole de Jésus signifiant qu'il connaissait déjà le futur rôle de son disciple :

Jn 6,71-72 *et ex vobis unus diabolus est dicebat autem Iudam Simonis Scariotis hic enim erat traditurus eum cum esset unus ex duodecim*

Jean introduit ici le caractère diabolique, démoniaque, de Judas. C'est pourtant à lui qu'est confié, selon Jean seul, « la bourse » de la communauté (12,6 ; 13,29). Cette désignation n'est pas expliquée, mais a un intérêt narratif et symbolique certain puisque la bourse sera l'objet de tentation matérielle pour un personnage dont le caractère distinctif est d'abord l'avarice chez Jean.

Le vice de Judas se manifeste lors de la scène fameuse de l'onction de Jésus par celle en qui l'on reconnaîtra plus tard Marie-Madeleine (Mt 26,6-13 ; Mc 14,3-9 ; Lc 7,37-38 ; Jn 11,2 ; 12,3-6) : à Béthanie, dans la maison de Simon le lépreux, une femme, Marie, sœur de Marthe et de Lazare, verse un vase plein d'un parfum précieux sur la tête de Jésus alors qu'il est à table. Matthieu et Marc rapportent que certains des disciples s'en lamentent, prétendant qu'il eût mieux valu vendre ce parfum pour en redistribuer la valeur aux pauvres, mais Jean

place spécifiquement cette parole dans la bouche de Judas, en précisant qu'« Il ne disait pas cela par souci des pauvres, mais parce qu'il était voleur, avait la bourse et en emportait le contenu » (« *dixit autem hoc non quia de egenis pertinebat ad eum sed quia fur erat et loculos habens ea quae mittebantur portabat* », 12,6). Cette mention est celle d'un premier crime à l'encontre du Christ et plus généralement de la collectivité. Le désaccord de Judas lors de la scène de l'onction constitue, pour la majorité des interprétations, ce qui va le décider à la trahison, même si ce lien de cause à effet n'est pas précisé dans les Écritures.

Hormis cette dernière anecdote propre à l'Évangile de Jean, il n'est fait aucune mention du rôle personnel de Judas parmi les Douze jusqu'à sa trahison. Il s'accorde alors avec les « grands prêtres » afin de leur « livrer » Jésus. Seul l'Évangile de Matthieu (26,14-16) ajoute la précision des trente deniers contre lesquels Judas vend le Christ, détail qui passera à la postérité :

tunc abiit unus de duodecim qui dicitur Iudas Scarioth ad principes sacerdotum et ait illis quid vultis mihi dare et ego vobis eum tradam at illi constituerunt ei triginta argenteos et exinde quaerebat oportunitatem ut eum traderet

Lors de la Cène, telle que contée dans les évangiles de Matthieu, Marc et Luc, Jésus annonce la trahison et en maudit le coupable, sans toutefois en préciser directement l'identité. Certains motifs tirés de cet épisode auront une portée considérable sur les réécritures médiévales : on pense par exemple à la célèbre phrase du Christ dans Marc « Il aurait été bon pour cet homme de ne pas naître » (« *bonum ei si non esset natus homo ille* », 14,21) ou encore à l'ajout par Matthieu de la question – outrageante et provocatrice ? ou au contraire preuve d'une paradoxale innocence ? – de Judas (« Serait-ce moi ») à laquelle Jésus apporte une célèbre réponse : « Tu l'as dit » (« *respondens autem Iudas qui tradidit eum dixit numquid ego sum rabbi ait illi tu dixisti* », 26,25). Jean (13,21-30) donne une version différente de cette annonce en y ajoutant le fameux épisode de la « bouchée »⁶, que Jésus donne à Judas et par laquelle Satan entre en ce dernier. Ce passage déterminera tout un imaginaire de possession diabolique du traître.

L'épisode de l'arrestation de Jésus, au mont des Oliviers, sera sans doute l'un des plus repris notamment dans les représentations iconographiques. Judas, accompagné d'une troupe

⁶ Marie-Odile Boulnois donne une synthèse de cet épisode et de ses interprétations jusqu'au Moyen Âge dans « La bouchée de Judas (Jn 13,26-30) d'Origène à Thomas d'Aquin », *Adamantius*, 20 (2014), p. 322-342.

armée⁷, y donne le baiser de la trahison (Mt 26,49 ; Lc 22,47 ; Mc 14,45), acte paradoxal et mystérieux que certains évangélistes vont malgré tout commenter de manière rationnelle, comme Marc qui l'explique comme un signe de reconnaissance (14,44-46) :

dederat autem traditor eius signum eis dicens quemcumque osculatus fuero ipse est tenete eum et ducite et cum venisset statim accedens ad eum ait rabbi et osculatus est eum at illi manus iniecerunt in eum et tenuerunt eum

Ce motif aura encore une fois une importance majeure dans la réécriture et la réinterprétation médiévales du personnage. Il en est de même pour la double mort biblique de Judas. Son suicide par pendaison est relaté uniquement par Matthieu en 27,3-10 : Judas « se repent » (« *paenitentia* ») et rapporte les trente deniers aux grands prêtres ; devant leur indifférence, Judas jette les pièces dans le sanctuaire et va se pendre⁸. De manière assez surprenante, la Bible canonique a conservé une seconde version de la mort de Judas dans les Actes des Apôtres (1,18) : « Et voilà que, s'étant acquis un domaine avec le salaire de son forfait, cet homme est tombé la tête la première et a éclaté par le milieu, et toutes ses entrailles se sont répandues » (« *et hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis et suspensus crepuit medius et diffusa sunt omnia viscera eius* »). Les deux morts de Judas seront en tous cas abondamment interprétées et représentées, et souvent de manière commune : l'iconographie de la mort de Judas le représente très souvent pendu et se vidant de ses entrailles⁹, et de même les commentateurs bibliques ont très vite souhaité relier ces deux destins du traître en un seul¹⁰.

- Remarques

⁷ « une bande nombreuse armée de glaives et de bâtons, envoyée par les grands prêtres et les anciens du peuple » (Mt 26,47) ; « voici une foule » (Lc 22,47) ; « la cohorte et des gardes détachés par les grands prêtres et les Pharisiens [...] avec des lanternes, des torches et des armes » (Jn 18,3).

⁸ Matthieu ajoute également une anecdote selon laquelle les prêtres utilisent l'argent de la trahison pour acquérir un champ (le « champ du potier », renommé le « Champ du Sang ») destiné à la sépulture des étrangers, accomplissant ainsi une parole que Matthieu attribue à Jérémie (mais qui est en fait une référence à Zacharie 11,12-13) : « *Et ils prirent les trente pièces d'argent, le prix du Précieux qu'ont apprécié les fils d'Israël, et ils les donnèrent pour le champ du potier, ainsi que me l'a ordonné le Seigneur* ».

⁹ Par exemple dans la fresque de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brugue, peinte par Giovanni Canavesio (**Annexe 2**), ou encore dans la peinture de Pietro Lorenzetti pour la basilique Saint-François à Assise.

¹⁰ Alexander Murray explique cette volonté d'harmonisation par un *topos* du dédoublement de la mort (volontaire et non volontaire) mais aussi par des références à l'Ancien Testament : voir *Suicide in the Middle Ages*, vol. 1, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998, p. 47-48.

Les apparitions néotestamentaires de Judas se diffuseront par l'établissement progressif de la Bible canonique, jusqu'au Concile de Laodicée en 363, qui aura pour conséquence une large transmission de ces textes. Du point de vue de l'histoire de l'écriture du Nouveau Testament, on peut remarquer une évolution dans la représentation de Judas entre les différents Évangiles. Dans celui, fondateur, de Marc, on ne trouve ni développement humain (« psychologique ») ni dimension explicative ; Judas apparaît comme un simple agent dans le schéma de la volonté divine contre le péché de l'homme. Les autres évangélistes ajouteront ensuite des éléments qui vont non seulement dresser le portrait du traître, cupide et hypocrite, mais aussi, chez Jean, faire entrer en jeu une proximité avec le diable¹¹, tout cela rendant finalement bien plus complexe et large la possibilité interprétative concernant le personnage.

L'évolution de son traitement irait-elle dans le sens d'une valeur avant tout symbolique du personnage ? Outre les nombreux mystères et énigmes que posent les actions de Judas et que les théologiens, comme les artistes et les poètes, tenteront sans cesse de résoudre, nous pouvons dire avec Jacques Sys que « la figure telle que nous la trouvons dans le Nouveau Testament, est avant tout textuelle et sa fonction est résolument dramatique, et théologique » : il s'agit avant tout d'« accomplir les écritures »¹². En effet, comme beaucoup de motifs scripturaires, la plupart des thèmes accompagnant les apparitions de Judas se justifient par la typologie biblique. On a ainsi surtout relié Judas au Psaume 109 (ou 108)¹³, mais on a aussi pensé à la biographie de David contée dans le deuxième livre de Samuel¹⁴. Simon Claude Mimouni et Pierre Maraval analysent la figure de Judas comme renvoyant au midrash, c'est-à-dire aux commentaires rabbiniques : d'après les deux historiens, le personnage aurait été transcrit selon des traditions écrites en usage dans le judaïsme, comme celle du mauvais serviteur qui vole son maître, l'ami qui le trahit, ou encore la formule midrashique de « la mort dans le baiser »¹⁵.

Jacques Sys voit également en Judas un personnage au service de la tension dramatique du récit de la Passion, en tant que figuration du désordre qui nécessite un combat passif du Christ¹⁶ : l'importance de sa présence s'expliquerait avant tout par sa fonction narrative et

¹¹ Présente également chez Luc mais de façon très laconique (22,3).

¹² « Judas Iscariote, archétype du traître », dans *Figures du traître. Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, dir. Jacques Sys et Jean-Jacques Pollet, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 13.

¹³ Voir Anne Lafran, « Le « psaume de Judas ». Représentations, exégèses et interprétations du psaume 108 au Moyen Âge », dans *Les Psaumes de David*, dir. J.-M. Vercruyse Arras, Artois Presses Université, 2018, p. 61-70. On trouve cette interprétation notamment chez Augustin.

¹⁴ Voir T. F. Glasson, « Davidic Links with the Betrayal of Jesus », *The Expository Times*, 85 (1974), p. 118-119.

¹⁵ Voir *Le Christianisme des origines à Constantin*, Paris, PUF, p. 120-121.

¹⁶ Art. cit., p. 13-20.

mythique. D'autant plus que le Nouveau Testament donne des pistes d'interprétation qui seront à l'origine de l'imaginaire qui l'accompagnera, avec en premier lieu la *diabolisation* déjà à l'œuvre surtout chez Jean et Luc, ou encore la figure du voleur cupide introduite par Jean. Ce potentiel va très vite être exploité et surtout développé ; autrement dit, l'évidence de l'interprétation du personnage par le concept d'accomplissement des Écritures, qui fait entrer Judas dans une temporalité circulaire et dans une fonction résolument théologique, ne va pas suffire aux lecteurs et commentateurs de la Bible. La fonction théologique englobante et antitypique du personnage va très vite être dépassée.

II. Judas dans les textes polémiques des premiers siècles

En effet, dès les toute premières relectures du personnage, son appartenance à la symbolique théologique chrétienne telle que nous la connaissons aujourd'hui ne relève pas de l'évidence. Ces relectures entrent dans le contexte de la formation de la chrétienté, et Judas en est dès le départ un enjeu polémique. Ce contexte historique et textuel va donc être déterminant dans la vision future du traître puisque s'y jouent des réécritures radicalement différentes. Le texte en lequel se joueront déjà les idées les plus essentielles est celui du désormais célèbre *Évangile de Judas*, qui circulait visiblement au sein d'une tradition plus globale de relectures « extrêmes » du personnage – à l'opposition desquelles se fonderont ses premières interprétations catholiques, dans une démarche antihérétique.

1) Le message de l'*Évangile de Judas* (et autres textes gnostiques)

La figuration textuelle de Judas subit une totale transformation au sein du mouvement dit gnostique¹⁷. Ce mouvement se développe au cours des II^e et III^e siècles dans les limites de l'Empire romain et adopte une certaine forme de spiritualité, privilégiant la gnose (*gnôsis*) ou « connaissance », c'est-à-dire celle de Dieu et de l'unicité de l'essence de l'homme avec Dieu

¹⁷ Cette appellation était toutefois débattue à l'époque, et continue de l'être aujourd'hui.

– une « Gnose de soi-même, de Dieu et de la voie »¹⁸. Les adeptes de ce mouvement religieux prônent donc une sorte de spiritualisation primitive de la religion chrétienne, très vite considérée comme hérétique. Le fameux *Évangile de Judas* aurait sans doute été composé en réponse aux écrits d'ecclésiastiques hérésiologues ; le texte dénonce par exemple explicitement l'Église orthodoxe émergente. Cet évangile, appartenant donc à ce que l'on a coutume d'appeler les évangiles apocryphes gnostiques, aurait été composé selon toute probabilité vers le milieu du II^e siècle¹⁹, vraisemblablement à partir d'idées et de sources antérieures. Le texte copte connu aujourd'hui²⁰ serait la traduction d'un original grec. La plupart des spécialistes de la tendance gnostique qualifient le mouvement de pensée dont fait partie l'*Évangile de Judas* de pensée *séthienne*²¹, du nom de Seth, troisième fils d'Adam et Ève²² et symbolisant pour les gnostiques une sorte de nouveau commencement pour l'humanité²³. Pour les gnostiques dits séthiens, les êtres humains qui ont la « connaissance » de Dieu appartiennent à la génération de Seth, c'est-à-dire qu'ils font partie de l'humanité éclairée. L'*Évangile de Judas*, tel qu'on le connaît du codex Tchacos (un seul témoin ne suffisant évidemment pas à connaître la forme du texte tel qu'il a dû se diffuser en majorité), entre totalement dans ce message spirituel et le convoque avec sens didactique et même une certaine poésie.

Judas y est effectivement présenté comme un élève à qui Jésus enseigne les mystères de l'univers, ces derniers relevant de la cosmogonie mythologique gnostique. Comme dans d'autres écrits gnostiques, Jésus est moins présenté comme un sauveur, sacrifié pour les péchés des hommes, que comme un révélateur de sagesse et de connaissance. En effet,

¹⁸ Voir l'introduction aux *Écrits gnostiques* publiés par Jean-Pierre Mahé et Paul-Hubert Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 (ici p. XVI).

¹⁹ Marvin Meyer, *Judas: The Definitive Collection of Gospels and Legends about the Infamous Apostle of Jesus*, New York, Harper Collins, 2009, p. 45. Irénée de Lyon cite l'existence d'un évangile de Judas en env. 180 ap. J.-C. (*Contre les hérésies*, I, 31, 1).

²⁰ L'unique témoin de cet apocryphe est le texte du codex dit Tchacos, manuscrit copte sahidique du III^e ou IV^e siècle édité par Rodolphe Kasser, Marvin Meyer et Gregor Wurst pour la National Geographic (*The Gospel of Judas, Critical Edition: Together with the Letter of Peter to Phillip, James, and a Book of Allogenes from Codex Tchacos*, Washington, National Geographic, 2006 ; traduction en français par Daniel Bismuth : *L'Évangile de Judas du Codex Tchacos*, Paris, Flammarion, 2006). L'introduction revient sur les conditions rocambolesques de la découverte tardive du codex et des péripéties qu'il a ensuite traversées. Le manuscrit en est malheureusement sorti particulièrement dégradé, et les textes incomplets.

²¹ Sur le séthianisme, voir Jean-Pierre Mahé et Paul-Hubert Poirier (éd.), *Écrits gnostiques*, op. cit., p. XXXVI et s. ²² Gn 4, 25-26.

²³ Cependant, si L'*Évangile de Judas* est le plus souvent classé de cette manière, certains spécialistes remettent en question cette appartenance, préférant dire que le texte présente des traits séthiens, sans proprement faire partie de la littérature de ce mouvement. Voir Serge Cazalais, « L'Évangile de Judas cinq ans après sa (re)découverte : Mise à jour et perspectives », dans A. Gagné et J.-F. Racine (dir.), *En marge du canon : études sur les écrits apocryphes juifs et chrétiens*, trad. D. Bismuth, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « L'écriture de la Bible », 2012, p. 201-224.

Pour les gnostiques, le problème fondamental de la vie humaine n'est pas le péché mais l'ignorance, et la meilleure manière de traiter ce problème n'est pas d'emprunter le chemin de la foi mais celui de la connaissance. Dans cet évangile, Jésus communique à Judas – et aux lecteurs du texte – la connaissance susceptible d'éradiquer l'ignorance et de mener à une conscience de soi et de Dieu²⁴.

Le texte se présente donc principalement comme un dialogue au cours duquel Jésus détaille une cosmogonie complexe à Judas puis lui demande de sacrifier l'homme qui sert d'enveloppe charnelle, d'« habit », à son essence spirituelle. À la fin du dialogue, Jésus montre à Judas une nuée lumineuse guidée par nulle autre que l'étoile de Judas ; Jésus s'élève vers cette nuée lumineuse, après quoi Judas se rend auprès des grands prêtres pour livrer son maître. Cette réinterprétation de Judas entre en fait dans une idée théologique selon laquelle le salut viendrait non pas de la résurrection du Christ mais de la révélation de la connaissance secrète qu'il prodigue.

L'interprétation spiritualisante du rôle du Christ à l'œuvre dans le texte donne au traître une fonction tout à fait originale, qui contribue au message qui est de dénoncer le monde d'apparences dans lequel vivent les hommes. Le Judas gnostique dépasse les autres disciples – et par là, symboliquement, les communautés chrétiennes que vise l'auteur (ou les auteurs) du texte –, qui eux vénèrent l'aspect corporel de Jésus.

Mais toi, tu les surpasseras tous ! Car tu sacrifieras l'homme qui me sert d'enveloppe charnelle²⁵ !

Cette interprétation tout à fait spirituelle aurait presque pu s'imposer comme une interprétation possible de la Passion et de la trahison, si elle n'avait pas, au contraire, été manifestement victime d'un effacement systématique par les hérésiologues. C'est pour cette dernière raison que le Moyen Âge semble n'avoir eu aucune connaissance directe du contenu de l'*Évangile de Judas*, dont les médiévaux connaissaient cependant peut-être l'existence (puisqu'Irénée le cite). Mais cet apocryphe ne nous en semble pas moins important dans notre parcours de l'histoire de l'évolution de Judas, en tant que représentant d'une mouvance conséquente dans la formation des dogmes du christianisme.

²⁴ Marvin Meyer, introduction à *L'Évangile de Judas du Codex Tchacos*, trad. Daniel Bismuth, *op. cit.*, p. 16.

²⁵ *L'Évangile de Judas*, f° 56, dans *L'Évangile de Judas du Codex Tchacos*, trad. Daniel Bismuth, *op. cit.*, p. 59.

Les conditions et le succès de la découverte de l'*Évangile de Judas* ont eu pour conséquence de donner un grand élan à la recherche sur les représentations du personnage chez les gnostiques et de manière générale dans les cercles hérétiques des tout premiers siècles. Marvin Meyer, l'un des premiers éditeurs du fameux texte du codex Tchacos, a ainsi publié en 2009 une *Definitive Collection of Gospels and Legends About the Infamous Apostle of Jesus*²⁶ : bien que le titre évoque une exhaustivité globale et un caractère définitif, Marvin Meyer insiste essentiellement dans cet ouvrage sur les représentations de Judas dans les textes relevant des premières hérésies. Quoique partielle, cette somme, ainsi que le recueil d'*Écrits gnostiques* publié par Jean-Pierre Mahé et Paul-Hubert Poirier en 2007²⁷, permettent d'avoir un aperçu de l'importance qu'a eu le personnage dans les textes qui circulaient au sein de ces milieux, et pas uniquement par le biais de l'*Évangile de Judas*.

Daté de la même époque, le *Dialogue du Sauveur*, un autre texte gnostique, semble par exemple montrer l'aspect commun de l'interprétation de Judas en tant que disciple digne de la révélation des mystères. Celui-ci fait en effet partie de ceux, avec Matthieu et « Marie » (sans doute Marie-Madeleine), que Jésus fait accéder à une haute compréhension de l'univers, après quoi les trois ont une vision apocalyptique²⁸. Le genre apocalyptique semble assez représenté dans les écrits de ce courant religieux – dont l'idée principale est effectivement la *révélation* de la connaissance – et Meyer croit reconnaître une figure de Judas dans l'un de ces récits. Il s'agit du livre de *L'Entendement de notre Grande Puissance*²⁹, dans lequel Judas n'est pas directement nommé mais qui livre une figure intéressante compte tenu de l'intertexte. Est effectivement présent un personnage de traître qui livre le « révélateur » aux dirigeants du monde, sortes d'archontes cosmiques démoniaques alliés aux dirigeants terrestres, qui utilisent le traître et collaborent avec lui afin d'arriver à leurs fins³⁰. Ces livres et l'interprétation qu'ils donnent de Judas entrent dans un objectif polémique dépendant de leur contexte historique, politique et religieux. Or, dans ce contexte, la circulation des textes gnostiques interne au mouvement devait être importante, puisque le séthianisme se base *a priori* sur une mythologie homogène³¹. Nous

²⁶ *Op. cit.*

²⁷ *Op. cit.*

²⁸ Voir le chapitre III de l'ouvrage de Marvin Meyer, *ibid.*, p. 71-85 et *Écrits gnostiques, op. cit.*, p. 683-706.

²⁹ M. Meyer, *op. cit.*, p. 87-99 et *Écrits gnostiques, op. cit.*, p. 909-922.

³⁰ On remarque que dans ce texte, le traître n'a pas un rôle de disciple digne de la révélation : au contraire, le personnage est allié à des forces démoniaques ennemies du révélateur. Le traître des gnostiques est donc constamment relié au concept de la connaissance spirituelle, mais pas toujours de manière positive : il est souvent adjuvant mais peut également être opposant au dessein divin.

³¹ Jean-Pierre Mahé et Paul-Hubert Poirier (éd.), *Écrits gnostiques, op. cit.*, « Cohérence doctrinale du groupe séthien », p. XXXVIII et s.

pouvons en conclure que leur interprétation de Judas devait être objet de diffusions et de réécritures³².

2) Face aux hérésies

Revenir sur la réécriture gnostique de Judas permet d'entrevoir l'importance du contre-discours gnostique dans la construction de l'Église à ce moment-là, autrement dit comment celle-ci s'est construite en opposition à un certain discours que représentent notamment l'*Évangile de Judas* et les autres écrits apocryphes gnostiques³³. Adolf Von Harnack a montré l'importance qu'ont eu les hérésies dans ce schéma en démontrant que les Pères des II^e et III^e siècles, comme Irénée de Lyon ou Tertullien, ont fondé les dogmes catholiques sur un discours d'opposition à l'encontre de ces textes³⁴. Mais depuis les découvertes importantes en matière d'écrits gnostiques et notamment celle de l'*Évangile de Judas*, il semble que l'on a pour l'instant peu mis en regard ces textes avec ceux des premiers Pères afin de voir comment le regard des chrétiens sur Judas a pu se construire au sein de cette polémique.

Irénée, évêque de Lyon à la fin du II^e siècle, écrit en environ 190 sa « Dénonciation et réfutation de la prétendue gnose au nom menteur », témoignage plus connu sous le nom de *Contre les hérésies*, et structuré de manière très démonstrative. Dans le Livre I, Irénée décrit les différentes doctrines hérétiques de façon assez précise (c'est là qu'il fait allusion à l'existence d'un évangile de Judas) ; le Livre II souligne leurs incohérences et contradictions (logique négative), ce sur quoi les Livres III, IV et V s'appuient pour démontrer la doctrine de l'Église dans une sorte de rétablissement de la vérité (raisonnement positif). Concernant Judas, l'auteur part de l'interprétation hérétique et compare les deux « passions » de Jésus et de Judas, afin de montrer en quoi l'une est positive et l'autre négative (II, 20). Ainsi se construit très nettement une image de Judas en figure d'*anti-Christ* et *contre-Passionnelle* :

³² Par exemple, quelques morceaux du texte *Eugnoste* se retrouvent dans l'*Évangile de Judas* – on ne sait cependant pas lequel des deux a inspiré l'autre. On peut également citer l'intéressante *Apocalypse de Pierre* gnostique, qui donne elle aussi une lecture inversée cette fois du reniement de Pierre, revalorisé positivement puisque c'est le corps crucifié qui est renié et non le Christ véritable.

³³ Et pour cause, Irénée lui-même prétend que le gnosticisme appartient aux hérésies formées tardivement, alors que l'Église était déjà fondée sur la tradition des apôtres (*Contre les hérésies*, III, 4, 2-3) ; cependant le courant hérétique semble avoir émergé à partir d'idées bien plus anciennes. On peut notamment citer Valentin, qui appartient à une tradition déjà critiquée...dans les *Actes des apôtres* (8, 9-11).

³⁴ *Marcion : L'évangile du Dieu étranger. Une monographie sur l'histoire de la fondation de l'Église catholique*, Paris, Cerf, 2003, traduction par Bernard Lauret de *Marcion: das Evangelium vom fremden Gott : Eine Monographie zur Geschichte der Grundlegung der katholischen Kirche*, Leipzig, Hinrichs, 1924.

L'Éon [Judas] a souffert une passion de dissolution et de perdition, au point que celui qui souffrait ainsi était en danger de se corrompre ; notre Seigneur le Christ, au contraire, a souffert une Passion ferme et sans fléchissement, en laquelle, bien loin d'être en danger de se corrompre, il a raffermi par sa force l'homme tombé dans la corruption et l'a ramené à l'incorruptibilité. L'Éon a souffert la passion en cherchant le Père et en étant impuissant à le trouver ; le Seigneur a souffert pour amener à la connaissance et à la proximité du Père ceux qui s'étaient égarés loin de lui. Pour l'Éon, la recherche de la grandeur du Père fut cause d'une passion de perdition ; pour nous, la Passion du Seigneur, en nous apportant la connaissance du Père, fut source de salut³⁵.

Si la vision de Judas comme un « héros des hérétiques » doit être nuancée, il est vrai que le traître semble souvent vu comme l'« hérétique par excellence » : Anne Lafran a notamment montré comment, en ce sens, Athanase (III^e s.) et Ambroise (IV^e s.) reprennent la mort de Judas pour décrire celle de l'hérétique Arius³⁶. Précisons également que cette période est aussi celle du commencement des polémiques publiques entre chrétiens et juifs. Si le ton de ce premier antijudaïsme chrétien est souvent polémique, c'est visiblement seulement lorsque la religion chrétienne aura obtenu un statut légal (avec l'édit de tolérance de Galère en 311) qu'on verra se développer les thèmes d'un antijudaïsme d'ordre théologique, que développeront les Pères et autres commentateurs chrétiens.

III. Les premières interprétations patristiques et exégétiques

Car ce sont surtout ces derniers qui détermineront la pensée médiévale et ainsi le regard porté sur Judas pendant la période à laquelle nous nous intéresserons. Quelles sont les premières interprétations proprement théologiques du personnage ? Nous avons des traces de premières observations exégétiques sur Judas dès la première moitié du II^e siècle, où Papias, évêque d'Hiérapolis, commente la dimension exemplaire de la mort du traître, suprême exemple

³⁵ Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, trad. Adelin Rousseau et Louis Doutreleau, Paris, Éditions du Cerf, 1952, II, 20. Ce positionnement de Judas en anti-Christ sera déterminante pour la suite. Ce développement de l'« anti-Passion » de Judas par Irénée est à rapprocher du texte d'Herman de Valenciennes (XII^e siècle), où le personnage comparera sa souffrance et sa mort à celle de Jésus (*infra*, p. 187).

³⁶ Anne Lafran, *op. cit.*, p. 413.

d'impiété³⁷, et y ajoute le thème de l'immondice en s'inspirant visiblement de Nombres 5,21-22³⁸. Le texte de Papias se présente sous la forme d'une énumération des souillures physiques suppliciant le corps du traître jusqu'à sa mort, démontrant une précoce interprétation symbolique « noircissante » de Judas, ici au cœur d'un développement grotesque. Il s'agit malheureusement du seul fragment concernant Judas que nous connaissons de cet auteur, mais il sera peut-être connu des médiévaux par l'intermédiaire d'Apollinaire de Laodicée³⁹. Nombre d'autres exégètes des premiers siècles inspireront les auteurs du Moyen Âge en leur en soumettant des appréciations variées et en en soulevant les principales problématiques.

1) Origène : exégèse et discours polémique

Au III^e siècle, alors que la polémique hérésiologique est la principale source d'évolution textuelle du traître biblique, poussant les auteurs catholiques à une condamnation ferme du personnage (comme condamnation symbolique des hérésies), Origène (185-254) participe de manière exceptionnelle et originale au débat. L'Alexandrin intègre effectivement à son discours de nature polémique une réflexion exégétique qui vient nuancer le regard condamneur d'un Irénée ou d'un Tertullien. Origène ose affronter la question, redoutable, du choix fait par Jésus. Ce sujet entre en effet dans son développement polémique en opposition à Celse, philosophe païen à l'attention duquel il a écrit le fameux *Contre Celse*, texte défenseur de la religion chrétienne dans une période d'hostilité à son égard. À Celse qui prétend que Jésus ne s'est pas montré en « bon général » puisqu'il a été trahi par l'un de ses propres disciples, Origène répond que Jésus avait connaissance de la méchanceté de Judas (comme de la faiblesse de Pierre) mais

³⁷ Fragment préservé par Apollinaire de Laodicée, édité et traduit en anglais par Barth D. Ehrman dans *The Apostolic Fathers*, vol. 2, Cambridge, Harvard University Press, 2003, p. 104-107 : « *Judas was a terrible, walking example of ungodliness in this world, his flesh so bloated that he was not able to pass through a place where a wagon passes easily, not even his bloated head by itself. For his eyelids, they say, were so swollen that he could not see the light at all, and his eyes could not be seen, even by a doctor using an optical instrument, so far had they sunk below the outer surface. His genitals appeared more loathsome and larger than anyone else's, and when he relieved himself there passed through it pus and worms from every part of his body, much to his shame. After much agony and punishment, they say, he finally died in his own place, and because of the stench the area is deserted and uninhabitable even now; in fact, to this day one cannot pass that place without holding one's nose, so great was the discharge from his body, and so far did it spread over the ground* ».

³⁸ « Le prêtre déférera ici à la femme un serment imprécatoire. Il lui dira : "...Que Yahvé te fasse servir, dans ton peuple, aux imprécations et aux serments, en faisant flétrir ton sexe et enfler ton ventre ! Que ces eaux de malédiction pénètrent en tes entrailles pour que s'enfle ton ventre et que se flétrisse ton sexe !" La femme répondra : "Amen! Amen!" »

³⁹ L'influence d'Apollinaire sur le Moyen Âge est toutefois incertaine. Le motif a cependant pu jouer un rôle dans l'élargissement du motif du ventre crevé de Judas dans les représentations de sa pendaison. Voir Candida R. Moss, « A Note on the Death of Judas in Papias », *New Testament Studies*, 65/3 (2019), p. 388-397.

que, malgré ses tentatives, il ne pouvait rien face à leur fragilité. En s'appuyant sur l'Évangile de Jean, Origène démontre en effet que le diable n'a pu que trop facilement frapper Judas de ses flèches « ne l'ayant trouvé ni revêtu de l'armure de Dieu, ni muni du bouclier de la foi »⁴⁰. Pourtant, l'âme de Judas a bien conservé un « reste » de l'enseignement du Christ : le baiser serait une preuve de l'amour qu'il a encore pour lui et la volonté de rendre l'argent de la trahison (malgré son avarice) et « un reste de bonté » ; ainsi Judas, selon Origène, « ne mit pas toute son âme à être hostile à Jésus » et est « tiraillé par des jugements opposés et contradictoires »⁴¹. De manière tout à fait surprenante pour notre point de vue post-augustinien, il explique même le suicide de cette manière : en se suicidant, Judas se serait « fai[t] justice » et aurait montré que son âme avait gardé le souvenir des leçons de Jésus⁴². Origène introduit donc, de manière très précoce, une ambiguïté de Judas, au cœur d'une interprétation très libre du salut chrétien : la nature de Judas ne lui aurait pas interdit la salvation, et il aurait eu le choix, comme tous les autres êtres humains, entre le bien et le mal⁴³. La preuve en est qu'il n'a pas fait que le mal, et que Jésus plaçait de l'espoir en lui.

Cette hypothèse intéressante ne rencontrera cependant ni le succès ni même l'accès au débat avant un certain temps. Les théories d'Origène lui ont en effet valu une condamnation par l'Église au VI^e siècle, ce qui a fait de lui une figure controversée pendant tout le Moyen Âge. Malgré cela, il semble avoir tout de même exercé une influence, chez des contestataires mais aussi chez des admirateurs⁴⁴, dont Abélard. L'une de ses interprétations exégétiques subsistera pourtant et deviendra même assez communément admise : celle de l'entrée progressive du diable en Judas, en deux étapes : en Jean 13,2, Satan met dans le cœur de Judas la volonté de livrer Jésus ; en 13,27, Satan entre lui-même en Judas, par le biais des « traits enflammés » du diable archer⁴⁵. Judas s'est alors éloigné de la lumière divine pour plonger symboliquement dans la nuit ; c'est ainsi qu'Origène interprète la phrase de Jean au départ de Judas vers sa trahison : « Il faisait nuit »⁴⁶.

⁴⁰ Origène, *Commentaire sur saint Jean*, t. 5, XXXII, 2, éd. et trad. Cécile Blanc, Paris, Éditions du Cerf (Sources chrétiennes, 385), 1992.

⁴¹ *Contre Celse*, II, 11, éd. et trad. Marcel Borret, Paris, Éd. du Cerf, 1967, p. 310-313. Il est intéressant d'observer que le « tiraillement » intérieur de Judas tel qu'il sera mis en scène dans les mystères de la Passion du XV^e siècle trouve là un écho primitif et précurseur.

⁴² *Ibid.*, p. 312-313 : « En se faisant justice, il montra combien avait eu de puissance l'enseignement de Jésus même dans un pécheur comme Judas, voleur et traître, incapable de mépriser totalement ce qu'il avait appris de Jésus ». Commentaire à mettre en parallèle avec Ps 108-109.

⁴³ *Commentaire sur saint Jean*, XXXII, 14, *op. cit.*

⁴⁴ Voir Michel Fédou, « Henri de Lubac, lecteur d'Origène », *Revue des sciences religieuses*, 77 (2002), p. 133-146 (p. 134-137).

⁴⁵ *Commentaire sur saint Jean* XXXII, 2, *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, XXXII, 24.

Origène a ainsi le grand mérite de faire entrer Judas dans le débat sur la prédestination ainsi que sur la nature du remords. Judas, bien que déjà hypocrite, cupide et voleur, aurait pu être sauvé si Satan n'avait pas profité de sa faiblesse pour le posséder. Tout se révèle alors à la lumière de cette possession : le remords que Judas peut enfin ressentir lorsque Satan le quitte, et le mauvais sens de son repentir (le désespoir) comme une trace laissée par le diable. Ce qui importe donc à travers Judas, c'est le combat entre Jésus et Satan, et non pas entre Jésus et Judas lui-même, dont la faute est d'avoir fait preuve de cupidité et d'arrogance. Origène utilise cette interprétation comme un avertissement aux chrétiens : il ne faut pas laisser une porte d'entrée au diable⁴⁷. Avec Origène, on assiste donc à une grande et précoce avancée dans l'interprétation du personnage par rapport au regard polémique qui s'exprimait surtout comme un combat symbolique et binaire des chrétiens contre les hérétiques. À présent Judas fait partie de la lutte, inhérente à la Passion, entre la divinité et l'Enfer, entre le bien et le mal. L'homme, ou plutôt le chrétien, selon Origène, est entre les deux – et même Judas : « il y a toujours du mauvais dans le meilleur des chrétiens (comme chacun peut le voir dans les vies de saints) ; il y a toujours du bon dans le pire des mauvais, même en Judas »⁴⁸.

2) Création d'une légende noire : Jérôme et Jean Chrysostome

En ces temps de développement de l'exégèse et de fondation des doctrines principales qui définiront le christianisme pour des siècles, les Pères de l'Église ont porté sur Judas une vision bien moins complexe que celle soutenue par Origène, et qui relève d'une polémique dualiste, notamment influencée par l'antijudaïsme. Robert Michael a montré la manière dont saint Jérôme (347-420) ne laisse plus de doute sur le caractère mauvais de Judas et sur son assimilation aux Juifs en général. Judas est en effet le symbole du divorce entre l'Église et la Synagogue, le représentant du peuple juif qui refuse Jésus comme Messie et qui le sacrifie au nom d'une cupidité qui leur est déjà liée⁴⁹. Ainsi,

what is new in St. Jerome was the identification of all Jews with Judas and with the immoral use of money, two themes that would bedevil Christian-Jewish

⁴⁷ Voir, pour compléter, l'article de Samuel Laeuchli « Origen's Interpretation of Judas Iscariot », *Church History*, 22/4 (1953), p. 253-268.

⁴⁸ Notre traduction du *Commentaire sur l'épître aux Romains*, IX, 41, 9, éd. C. P. Hammond Bammel, Paris, Éd. du Cerf, 2012, p. 236.

⁴⁹ Voir les homélies de Jérôme et notamment l'homélie sur le psaume 108, dans *The Homilies of Saint Jerome*, vol. I, Washington, Catholic University of America Press, 1964, p. 255-269.

relations for two millennia. Judas's sin and punishment was and would continue to be that of all Jews⁵⁰.

La pensée hiéronymienne aura effectivement une influence indiscutable sur le christianisme tardo-antique et médiéval, notamment par l'intermédiaire de sa traduction latine de la Bible qui sera la plus reprise et la plus utilisée. Or la traduction contient toujours une part d'interprétation voire de libertés, et ainsi certaines traductions « explicatives » de Jérôme, prises pour sources originelles, auront la plus grande importance sur l'interprétation postérieure du personnage. L'exemple le plus remarquable en est sa formulation de la mort de Judas dans les Actes, mort dissonante en regard de celle racontée par Matthieu et que Jérôme va pourtant relier directement à cette dernière. En effet, Jérôme utilise dans les deux cas le mot *suspensus*, « pendu », même dans les Actes où Judas « *suspensus crepuit medius et diffusa sunt omnia viscera eius* ». C'est donc, selon la Vulgate, une fois pendu que Judas a éclaté par le milieu et s'est vidé de ses entrailles ; ainsi l'impossible ambivalence des deux morts est contredite, et le succès iconographique de cette conjointure assuré. Pierre-Emmanuel Dauzat se demande si cette liberté de traduction ne pourrait pas relever d'une certaine partialité de l'auteur, puisque la mort diffamante et incontestable, le suicide infamant, ne font que « salir Judas un peu plus »⁵¹. La construction de la légende noire de Judas s'accompagne du thème de sa soumission au diable, qui cette fois est perçue de manière dépréciative pour le personnage et non plus comme un possible pardon de ses actions comme c'était le cas chez Origène. Pour Jérôme, Judas est une « viande » que le diable « dévore » :

Ceux que cherche le diable, ce ne sont pas les infidèles, ceux du dehors, dont le roi d'Assyrie fait bouillir les chairs dans sa marmite, c'est du sein de l'Église du Christ qu'il a hâte de ravir ses victimes. Selon Habacuc, ses viandes sont de choix : il souhaite renverser Job, il dévore Judas et ensuite sollicite le pouvoir de « *cribler les apôtres* »⁵².

Du côté grec, Jean Chrysostome (vers 347-407) consolide le caractère résolument infernal et mauvais du personnage. Son regard sur le traître est notamment développé dans les

⁵⁰ Robert Michael, *A History of Catholic Antisemitism: the Dark Side of the Church*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 28.

⁵¹ « Judas trahi par la traduction : traduction, trahison et mort volontaire des Évangiles à Sylvia Plath », *Revue française de psychanalyse*, 72 (2008), p. 977.

⁵² Lettre XXII à Eustochium, 4, dans Saint Jérôme, *Lettres*, t. 1, éd. et trad. Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 110-160.

deux « homélies sur la trahison de Judas »⁵³. Ces sermons témoignent de la manière dont la figure de Judas a pu être transmise en tant qu'antithèse du Christ.

Ne soyez pas attristés, ne soyez pas affligés, parce que l'Évangile vous dit que notre divin Maître a été livré ; pleurez plutôt et gémissiez, non à cause de Jésus qui a été livré, mais à cause de Judas qui l'a livré. Jésus trahi a sauvé le monde; le traître Judas a perdu son âme; Jésus trahi est assis dans les cieus à la droite de son Père; le traître Judas est maintenant dans les enfers où il attend un supplice éternel et inévitable⁵⁴.

On remarque que Jean Chrysostome semble invoquer une forme de compassion (ambiguë) envers le traître mais certainement pas un pardon : au contraire, Judas est fermement condamné aux supplices infernaux. De plus, il est directement opposé à la dialectique du salut et donc au dessein divin et christique : « Jésus trahi a sauvé le monde » et « Judas le traître a perdu son âme ». Opposé à Jésus, Judas paraît digne d'être pleuré uniquement parce qu'il est la preuve de l'existence du mal excessif⁵⁵.

Les deux homélies sur la trahison de Judas laissent également une place non négligeable à la démonstration antijudaïque inhérente à la pensée de Jean Chrysostome, et qu'il développe notamment dans le *Discours contre les Juifs*. Dès les premiers siècles, le lien entre Judas et les Juifs est donc avancé par les Pères. Le ton ferme et condamateur de Jean Chrysostome semble résonner encore des siècles plus tard, où l'image de Judas comme le Juif cupide (ou l'image du Juif comme un cupide Judas) reste ancrée dans l'imaginaire antijudaïque voire antisémite. En ce qui concerne notre étude, l'image qui se forme de Judas à ce moment-là va nettement contribuer à la formation de l'archétype qu'il va constituer : il est le symbole de tous les Juifs, ceux qui ont refusé de reconnaître le Christ; il est aussi et surtout une démonstration du mal, diabolique et inévitablement condamnable. Si l'explication étymologisante du rapprochement Judas-Juifs n'est pas tellement privilégiée par les Pères (ce qui est sans doute explicable par le fait que le prénom Judas est celui de plusieurs personnages de la Bible, dont certains n'ont pas d'ambivalence négative), les termes *Iudas* et *Iudaeus* sont logiquement reliés par une équation inévitable. Jean-Michel Poinssotte pointe ainsi le

⁵³ Dans Jean Chrysostome, *Œuvres complètes*, t. II, éd. et trad. Jean-Baptiste Jeannin (dir.), Bar-le-Duc, L. Guérin & Cie, 1863-1867.

⁵⁴ « Homélies sur la trahison de Judas. Deuxième homélie (1). Sur la trahison de Judas et sur la Cène mystique », dans *ibid.*

⁵⁵ Jean Chrysostome parle de « la noire ingratitude d'un apôtre perfide » et de « l'excès de son crime » (*ibid.*).

rapprochement volontaire entre les deux termes par Augustin⁵⁶. Ainsi « *Iudas* devient la contrepartie théologique de *Iudaeus* [...]. Un tragique échange s'opère entre les deux termes : *Iudaeus* fait de *Iudas* un nom commun, il lui confère un caractère général, collectif ; *Iudas* marque *Iudaeus* d'une flétrissure indélébile »⁵⁷.

3) Augustin : regards sur le suicide et morale de l'intention

Saint Augustin (354-430) renforce ainsi, à la même époque, cette image sans ambiguïté de Judas, qui devient avec lui le traître par excellence. C'est d'ailleurs à partir de ses réflexions sur Judas qu'Augustin émet certaines idées qui deviendront centrales dans la pensée éthique chrétienne. En l'absence d'études concernant le regard des Pères et en particulier d'Augustin sur Judas, nous présentons ici une synthèse non exhaustive des occurrences du personnage dans les textes augustiniens nous paraissant les plus importantes quant à leur postérité médiévale.

Tout d'abord, Augustin répond au problème central qu'est la conséquence bénéfique de la trahison. Judas entre en effet dans le plan divin du salut, tout comme la Passion du Christ. Dans l'Épître aux Romains 8,32, Paul affirme que c'est Dieu lui-même qui a *livré* son propre fils, pour le salut des hommes (« pour nous tous »). Judas ne serait-il pas l'instrument nécessaire à la volonté divine ? C'est en répondant à cette contradiction qu'Augustin établit une morale chrétienne déterminante : selon lui, la faute se mesure par les actes mêmes et leurs intentions, et non leurs conséquences. Il s'oppose ainsi à une morale conséquentialiste par laquelle on jugerait une action à ses résultats. Cette nouvelle éthique sera centrale dans l'évolution de la pensée chrétienne⁵⁸ puisque qu'elle porte le principe moral de la vertu : il faut agir en fonction du bien. Or Judas n'a pas agi en fonction du bien et, au contraire, est allé à l'encontre de la vertu chrétienne par excellence qu'est la charité. C'est cette éthique de l'intention qui va dicter à Augustin le regard fermement condaminateur porté sur le suicide du traître. À la question restée en suspens, depuis Origène, du remords de Judas et de sa pendaison comme volonté de rachat (manqué toutefois), l'évêque d'Hippone répond que le suicide du traître ne constitue qu'un nouveau crime de sa part, et peut-être le pire finalement.

⁵⁶ Voir *Juvencus et Israël : la représentation des juifs dans le premier poème latin chrétien*, Paris, PUF, 1979, p. 47-48.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁸ Elle sera notamment influente chez Thomas d'Aquin, selon lequel la moralité dépend avant tout de l'objet choisi par la volonté. C'est ce qu'on nomme aussi l'« éthique des fins ».

Si l'acte de Judas nous inspire, en effet, une juste exécution, [...] la Vérité juge que la corde a aggravé plutôt qu'expié la noirceur de sa trahison – puisque, désespérant de la miséricorde divine dans son funeste remords, il s'ôtait toute chance d'accéder au repentir qui l'eût sauvé [...] ! En mettant fin à sa vie, Judas a, certes, supprimé un vaurien, mais il n'en a pas moins fini coupable. Et pas seulement de la mort du Christ, mais de la sienne propre, car, en se tuant, il endossait un second forfait, découlât-il du premier⁵⁹.

Le désespoir est en effet avant tout une question d'incroyance : celui qui désespère n'a pas foi en le pardon divin, et, en se suicidant, prononce lui-même une justice qui devrait venir de Dieu. Augustin place son développement sur le suicide de Judas au cœur d'une réflexion au sujet de la mort volontaire des femmes violées ou craignant de l'être (*La Cité de Dieu*, Livre I, chap. 17). Toujours d'après son éthique de l'intention, en effet, ces femmes ne sont aucunement coupables du péché de chair, et, bien que pardonnables, deviennent coupables de suicide. Prendre l'exemple de Judas dans ce contexte devait être très parlant et particulièrement dissuasif à une époque où, de plus, le suicide était considéré comme une marque de lâcheté⁶⁰.

Augustin a eu une influence majeure sur la pensée médiévale. Le texte de la *Cité de Dieu* est copié et commenté de manière incalculable et est traduit en français à la fin du Moyen Âge. La traduction la plus célèbre fut l'œuvre du juriste Raoul de Presles (sur la commande du roi Charles V entre 1371 et 1375), qui, outre son travail de vulgarisation, propose à la fin de la plupart des chapitres une « exposition », sorte de glose ou de commentaire nous renseignant sur la lecture que le XIV^e siècle faisait de l'ouvrage d'Augustin. Pour le chapitre 17, Raoul de Presles prend des exemples historiques de femmes suicidées et d'autres qui au contraire ont su éviter la mort. De même Judas aurait pu « *estre pardonné par quelconque penitance* », mais « *encores en soy tuant il se ocist d'autre sien pechié* »⁶¹. L'interprétation médiévale d'Augustin est déterminante : Judas devient pardonnable grâce à la possibilité de la pénitence, qu'il a lui-même écartée en se suicidant.

⁵⁹Augustin, *La Cité de Dieu*, I, 17, trad. Lucien Jerphagnon (dir.), dans *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 26. Texte latin : « *nam si Iudae factum merito detestamur eumque ueritas iudicat, cum se laqueo suspendit, sceleratae illius traditionis auxisse potius quam expiasset commissum, quoniam dei misericordiam desperando exitiabiliter paenitens nullum sibi salubris paenitentiae locum reliquit: quanto magis a sua nece se abstinere debet, qui tali supplicio quod in se puniat non habet. Iudas enim cum se occidit, sceleratum hominem occidit, et tamen non solum Christi, uerum etiam suae mortis reus finiuit hanc uitam, quia licet propter suum scelus alio suo scelere occisus est* ».

⁶⁰ Voir à ce sujet Anton J. L. Van Hoof, *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*, Londres, Routledge, 1990.

⁶¹ *La Cité de Dieu de saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375). Livres I à III. Édition du manuscrit BnF, fr. 22912*, éd. Olivier Bertrand, Paris, H. Champion, 2013, p. 261.

Avec Augustin, Judas devient donc le grand suicidé ; il devient aussi et surtout le mal suprême, celui qui est contraire à la vertu et à la charité. En ce sens le Judas de saint Augustin peut lui servir à la sublimation du bien de la vertu et de la Passion, par la monstration d'un contre-exemple. Ainsi dans son traité *De la Patience (De Patientia)*, la faute de Judas s'ajoute aux malheurs du Christ et donc à son mérite :

Cette patience, le Seigneur l'enseigna [...]. Enfin il donna lui-même un exemple et une démonstration de cette patience, lorsqu'avant de souffrir sa passion dans son corps, il supporta Judas voleur [...]. Avant de passer par les liens, la croix et la mort, il ne refusa pas le baiser de paix aux lèvres du fourbe⁶².

L'attitude du Christ face à Judas est un modèle à suivre ; dès lors, si Judas est un contre-modèle rhétorique, il n'en demeure pas moins constituant d'un modèle dans le message chrétien. En effet, si Judas a trahi puis s'est « condamné pour qu'il se pendît »⁶³, il est tout de même instrument du salut :

Dieu se sert des cœurs des méchants eux-mêmes pour la gloire et le secours des bons. C'est ainsi qu'il s'est servi de Judas livrant le Christ, c'est ainsi qu'il s'est servi des Juifs crucifiant le Christ. Et par là, quels grands biens n'a-t-il pas accordés aux peuples qui allaient croire ! Il se sert aussi de l'extrême méchanceté du diable, mais avec une immense bonté, pour exercer et mettre à l'épreuve la foi et la piété des bons⁶⁴ [...].

Judas fut choisi pour l'œuvre à laquelle il était apte. Ce dernier fut choisi par celui qui sait bien utiliser même les méchants, cela pour que par l'office condamnable de Judas soit accompli l'office vénérable pour lequel le Christ était venu⁶⁵.

Judas est donc « choisi », élu, en tant que « méchant ». On remarque qu'il n'échappe pas non plus à une certaine démonstration antijuive. Augustin continue et confirme le développement du lien qui unit infailliblement Judas au judaïsme et à la cupidité – lien très important dans la pensée médiévale :

⁶² Chap. IX, dans Augustin, *Œuvres philosophiques complètes*, éd. et trad. Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 495.

⁶³ « La Nature du bien contre les manichéens », XXXII, dans Augustin, *Œuvres*, t. 3, éd. et trad. Lucien Jerphagnon (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 231.

⁶⁴ « La Grâce et le Libre Arbitre », II^e partie, XX, 41, dans *ibid.*, p. 922.

⁶⁵ « La Réprimande et le Secours divin », VII, 14, dans *ibid.*, p. 946.

Le fait que le Seigneur soit vendu trente pièces d'argent fait comprendre à travers Judas l'iniquité des Juifs qui s'attachent aux biens charnels et temporels du domaine des cinq sens et qui ne voulurent pas reconnaître le Christ⁶⁶.

Élu pour sa méchanceté, charnel, cupide, Judas entre donc dans les démonstrations déterminantes de saint Augustin sur la morale de l'intention, la culpabilité du suicide et l'antijudaïsme. Ces idées seront aux fondements de toute l'idéologie médiévale autour du personnage, qui devient, contrairement à chez Origène, mauvais *par nature* (ce qui explique son élection mais aussi et surtout son *intention*).

4) Prédications des premiers siècles

D'autres théologiens, Pères et docteurs de l'Église ayant contribué à la définition des dogmes et surtout à leur diffusion au cours des IV^e et V^e siècles confirment la transmission générale de l'interprétation noircissante de Judas. Pour ceux dont l'influence sur le Moyen Âge est incontestable, on peut citer par exemple Grégoire de Nazianze (329-390), qui lui aussi voit le désespoir de Judas comme son pire péché et sa pire inflexion au diable⁶⁷. La nouveauté – non sans importance – chez Grégoire est de développer la « pénitence manquée » du traître, qui creuse la différence entre ce dernier et les autres pécheurs du Nouveau Testament comme saint Pierre ou saint Paul, dont Grégoire développe le repentir en comparaison⁶⁸. On peut également citer le pape Léon I^{er}, dit le Grand (v. 390-461), qui a accordé une grande place à Judas dans des développements homilétiques. On retrouve dans ses sermons, de manière assez stylisée et rhétorique, le même regard sur un Judas naturellement mauvais et qui, comme les Juifs, n'a fait que confirmer son incroyance en Jésus-Christ :

Una est enim Patris et Filii voluntas, ut est una Divinitas. De cujus dispositionis effectu, nihil vobis, Judaei, gratiae, nihil tibi, Juda, debemus. Salvationi quidem nostrae, vobis non hoc volentibus, impietas vestra servivit, et per vos factum est quidquid manus Dei et consilium decreverunt fieri [Ac 4,28]]. Mors igitur Christi nos liberat, vos accusat. Merito soli non habetis quod omnibus perire voluistis. Et tamen tanta est nostri bonitas Redemptoris, ut etiam vos possitis consequi veniam, si Christum Dei Filium confitendo, illam parricidalem malitiam relinquatis. Non enim Dominus in cruce frustra oravit, dicens : Pater,

⁶⁶ « Questions sur les évangiles », 41, cité et traduit par Régis Burnet dans *Cahiers Évangile*, coll. « Supplément », 184 (2018), p. 22.

⁶⁷ Voir notamment le sermon LX « Sur la pénitence ».

⁶⁸ *Ibid.*

dimitte illis, quia nesciunt quid faciunt [Lc 23,34]. Quod remedium nec te, Juda, transiret, si ad eam poenitentiam confugisses quae te revocaret ad Christum, non quae instigaret ad laqueum. Dicendo enim : Peccavi, tradens sanguinem justum [Mt 27,4], in impietatis tuae perfidia perstitisti, qui Jesum non Deum Dei Filium, sed nostrae tantummodo conditionis hominem etiam inter extrema mortis tuae pericula credidisti ; cujus flexisses misericordiam, si ejus omnipotentiam non negasses⁶⁹.

Léon le Grand met une fois de plus en avant l'opposition entre la « *voluntas* » de Dieu et celle de Judas, dont l'acte mauvais a amené au bien, mais involontairement. Ainsi « *Mors igitur Christi nos liberat, vos accusat* » : le ton de la prédication est ici fermement accusateur, d'autant que les pécheurs désignés sont selon Léon coupables de parricide (« *parricidalem* »). Cependant les Juifs et même Judas pourraient être pardonnés s'ils ne « reniaient » (« *negasses* ») pas la puissance de Dieu. Concernant Judas, le reniement est celui du suicide : l'idée d'Augustin semble déjà majoritaire chez ses contemporains. Il en est de même pour celle de la nature perverse, cupide et hypocrite du traître, qui n'est que confirmée lors du châtement qu'il s'inflige :

Unde scelestior omnibus, Juda, et infelicior exstitisti, quem non poenitentia revocavit ad Dominum, sed desperatio traxit ad laqueum. Exspectasses consummationem criminis tui, et donec sanguis Christi pro omnibus peccatoribus funderetur, informis lethi suspendium distulisses. Cumque conscientiam tuam tot Domini miracula, tot dona torquerent, illa saltem te a praecipitio tuo sacramenta revocassent, quae in paschali coena jam de perfidia tua signo divinae scientiae detectus, acceperas. Cur de ejus bonitate diffidis, qui te a corporis et sanguinis sui communione non repulit, qui tibi ad comprehendendum se cum turbis et armatorum cohorte venienti pacis osculum non negavit ? Sed homo inconvertibilis, spiritus vadens et non revertens [Ps 77,39), cordis tui secutus es rabiem, et stante diabolo a dextris tuis [Ps 108,6], iniquitatem, quam in sanctorum omnium armaveras caput, in tuum verticem retorsisti: ut quia facinus tuum omnem mensuram ultionis excesserat, te haberet impietas tua judicem, te pateretur tua poena carnificem⁷⁰.

⁶⁹ « Il n'y a, en effet, qu'une volonté du Père et du Fils, comme il n'y a qu'une divinité ; et du résultat d'un tel dessein, nous ne vous devons nul remerciement, ô Juifs, nul non plus à toi, Judas. Votre impiété en vérité a servi à notre salut, sans que vous l'ayez voulu, et par vous s'est réalisé tout ce que *la main de Dieu et son conseil avaient déterminé d'avance*. La mort du Christ nous libère donc et vous accuse. [...] Et pourtant si grande est la bonté de notre Rédempteur que vous pourriez vous aussi obtenir le pardon si, en confessant le Christ Fils de Dieu, vous renonciez à cette méchanceté parricide. [...] Un tel remède ne t'aurait pas ignoré, Judas, même toi, si tu avais cherché refuge dans cette pénitence qui t'aurait ramené au Christ et non poussé à la pendaison [...] », *De Passione Domini Sermo I*, éd. et trad. René Dolle, dans Léon le Grand, *Sermons*, t. 3, Paris, Éd. du Cerf (Sources Chrétiennes), 1976, p. 44-47.

⁷⁰ « Aussi t'es-tu montré plus scélérat que tous, Judas, et plus malheureux, toi que la pénitence n'a pas ramené au Seigneur, mais que le désespoir a entraîné à te pendre ! Que n'as-tu pas attendu la consommation de ton crime et différé la hideuse mort de la pendaison jusqu'à ce que le sang du Christ ait été répandu pour tous les pécheurs ! Puisque tant de miracles faits par le Seigneur, tant de bienfaits reçus de lui torturaient ta conscience, ils t'auraient du moins ramené de l'abîme, ces sacrements que tu avais reçus au souper pascal, alors que, par un signe, la divine

De manière originale, Léon affirme que Judas aurait été sauvé s'il ne s'était pas donné la mort avant la Crucifixion de Jésus, car le sacrifice de ce dernier aurait achevé de le « ramen[er] de l'abîme ». Le prédicateur rejoint là le thème augustinien de la patience, d'autant qu'il a lui aussi recours à l'image du baiser comme un paradoxal signe de paix (« *pacis* ») de la part du Christ. Le mépris de Judas et des Juifs envers la divinité du Christ, la dévotion au diable, l'avarice et le désespoir, toutes ces thématiques sont développées et déjà sublimées par Léon le Grand dont les homélies semblent représentatives d'une évolution générale du traitement de Judas dans les premiers siècles. Le personnage, en tant que Juif, cupide, traître et suicidé, devient alors le représentant de l'insensibilité au message christique, l'« *homo inconvertibilis* ». Ces sermons témoignent de l'importance de l'entrée de Judas dans une esthétique rhétorique en tant que symbole archétypal. Sa réécriture acquiert une valeur morale dans la polémique antijuive et la dénonciation du péché.

L'évolution de Judas vers une dimension symbolique et archétypale est également perceptible dans le réemploi des thématiques qui l'accompagnent dans des contextes où il sert d'élément obscurcissant. Par exemple, on peut rappeler que sa mort telle qu'elle est contée dans les Actes et la dimension symbolique de cette dernière, qui devaient déjà être bien connues, sont réutilisées dans la légende de la mort d'Arius, théologien des III^e-IV^e siècles très vite considéré comme hérétique. Et c'est justement dans le cadre de sa condamnation que l'on va relier sa mort à celle de Judas, vue alors comme une prophétie :

[Arius] entra dans les latrines à cause d'un besoin de son ventre et, soudain, comme il est écrit (Ac. 1,18), 'tombé la tête la première il éclata par le milieu' et, effondré, rendit l'âme aussitôt, et aussitôt fut privé à la fois de la communion et de la vie. C'est ainsi que mourut Arius⁷¹.

Quoi de mieux, pour désigner un hérétique, que de faire référence à Judas, suprême exemple d'impiété et d'infidélité ? La comparaison devait être non seulement explicite mais aussi et

science t'avait déjà dévoilé, toi et ta perfidie. Pourquoi te défier de la bonté de celui qui ne t'a pas repoussé de la communion de son corps et de son sang, qui ne t'a pas refusé le baiser de la paix lorsque, accompagné de la foule et de la cohorte armée, tu venais le saisir ? Mais, homme inconvertissable, *esprit qui vas et ne reviens pas*, tu as suivi la rage de ton cœur, et, *ayant le diable à ta droite*, tu as retourné contre ta propre tête l'iniquité que tu avais armée contre le chef de tous les saints : ainsi, ton forfait ayant dépassé la mesure de toute punition adéquate, ce fut toi qui devins le juge de ton impiété, toi qui fus le bourreau chargé de ton châtement ! », *De Passione Domini Sermo III*, dans *ibid.*, p. 56-59.

⁷¹ Lettre d'Athanase à Sérapion, cité et traduit par Annik Martin dans « Le fil d'Arius : 325-335 », *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 84/2 (1989), p. 297-333. Cet article est par ailleurs éclairant sur toute la transmission primitive de cette légende de la mort d'Arius, que Gélase I^{er}, par exemple, reprendra.

surtout démonstrative. Elle sera plus tard connue des médiévaux, et à l'origine de certaines reprises artistiques qui participeront elles aussi à la diffusion des symboles archétypaux accompagnant la réécriture de Judas⁷².

L'interprétation de Judas par les Pères et autres premiers exégètes est indispensable à l'aperçu de la construction progressive du personnage et de ses réinterprétations littéraires plus tardives. D'autant que les écrits patristiques les plus influents ont été très largement diffusés dès leur époque, et ont ainsi conditionné un sens interprétatif global repris à l'unanimité (ou à peu de choses près) par les théologiens. Cette tendance générale est révélatrice d'un sens de lecture commun qui initie la « légende noire » de Judas.

IV. Le premier développement apocryphe : le début des légendes

Au même moment, des écrits commencent à extraire Judas des canons bibliques. Les textes apocryphes représentant le traître sont assez tardifs et donc sans doute écrits à une époque où ils n'avaient plus le même statut théologique que les récits canoniques, puisque les Pères, dès Origène, mettent très vite en question leur authenticité. Néanmoins, si les Pères de l'Église et autres premiers commentateurs, qui exerceront une influence manifeste sur le Moyen Âge, restent attachés à l'interprétation des textes canoniques, la diffusion des apocryphes est tout de même assez importante pour avoir joué un rôle conséquent dans l'évolution du personnage. Ces écrits, bien que privés d'autorité, ont ainsi développé des légendes parallèles, qui avancent des motifs et un certain sens esthétique qui ne resteront pas sans empreinte sur la littérature plus tardive. Nous proposons ici de donner une idée de la représentation apocryphe de Judas à partir des principaux textes connus aujourd'hui.

Les apparitions de Judas dans les textes apocryphes ne font que confirmer la construction d'une légende noire de Judas lors de ces siècles. Contrairement aux écrits gnostiques, qui relevaient d'un contexte polémique, les apocryphes chrétiens développent un

⁷² Voir Anne Lafran, « La mort de Judas Iscariote dans les Bibles moralisées du XIII^e siècle », *Revue Mabillon*, 18 (2007), p. 163-192.

Judas soumis à Satan ; c'est ce que l'on voit par exemple dans les *Actes de l'apôtre Pierre et de Simon* (Syrie, II^e-III^e s.) où Pierre accuse le diable d'avoir « poussé Judas, [s]on condisciple et coapôtre, à commettre le crime de livrer notre Seigneur Jésus-Christ »⁷³. De même, les *Actes de Thomas* (Édesse, III^e s.) donnent la parole au « serpent » qui dit avoir reçu Judas comme « esclave »⁷⁴. Dans les *Actes de Jean* (II^e s.), le très bel « Hymne de Jésus » exclut Judas de la communauté chrétienne (voire de l'humanité ?) : « Je suis ton Dieu, non celui du traître »⁷⁵. Dans la *Déclaration de Joseph d'Arimatee* (ou *Histoire de Joseph d'Arimatee – Narratio Iosephi*), écrite en grec entre le IV^e et le VI^e siècle, Judas prend directement part au complot juif, avant même d'intégrer la communauté des apôtres⁷⁶. La figure de Judas est plus largement développée dans d'autres textes, vecteurs de motifs originaux qui se révéleront précurseurs.

- *Vie de Jésus en arabe : Jésus et Judas enfants*

Texte secondaire au regard de son influence postérieure, l'*Évangile arabe de l'Enfance* (ou *Vie de Jésus en arabe*) n'en demeure pas moins représentatif de la constitution légendaire qui se met en place dans les différentes cultures chrétiennes des premiers siècles. Il s'agit d'un premier exemple de diffusion de motifs originaux, ici à caractère populaire, sur Judas dans les premiers siècles. Il fut composé à partir d'un modèle syriaque au plus tard au V^e siècle – les textes arabes qui nous sont connus aujourd'hui nient cependant la possibilité d'une reconstitution du texte original⁷⁷. Mais ce que nous en connaissons témoigne dans tous les cas de la circulation et des réécritures de légendes populaires dans toutes les langues représentées par le premier christianisme. Et l'anecdote qui y est relatée concernant Judas enfant, qui aurait été un compagnon de jeu de Jésus, est savoureusement évocatrice :

Quand Jésus fut âgé de trois ans, il y avait une femme dont le fils était tourmenté.
Son nom était Judas. Chaque fois que ce démon l'assailait, il mordait tous ceux

⁷³ Trad. Gérard Poupon, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 1069.

⁷⁴ « C'est moi qui ai fait accepter à Judas le pot-de-vin, / lorsqu'il m'a été donné en esclave pour livrer le Christ à la mort » (trad. Paul-Hubert Poirier et Yves Tissot, dans *ibid.*, p. 1358).

⁷⁵ Chap. 94, trad. Éric Junod et Jean-Daniel Kaestli, dans *ibid.*, p. 1004.

⁷⁶ Cet apocryphe présente Judas comme le neveu de Caïphe. Le traître est payé par les Juifs pour être un « infiltré » au sein des disciples et le leur amener. Judas livre un faux témoignage contre Jésus, qu'il accuse ironiquement de vol, et se joue des quelques Juifs qui croient en la divinité du Christ (*Déclaration de Joseph d'Arimatee*, éd. et trad. Albert Frey et Bernard Outtier, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, éd. Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005).

⁷⁷ Voir l'introduction au texte par Charles Genequand, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. I, *ibid.*, p. 207-208.

qui s'approchaient de lui, et, s'il ne trouvait personne à mordre, il se mordait les bras et les membres. Quand sa mère entendit parler de Jésus et de ceux qui avaient été guéris par lui, elle lui apporta son enfant. Jacques et Josas [peut-être des « frères » de Jésus, n.d.e] l'avaient alors emmené pour jouer. Lorsqu'il arriva, Judas s'assit à sa droite. Le démon l'attaqua et lui fit perdre l'esprit ; Judas frappa le flanc droit de Jésus, et celui-ci se mit à gémir et à pleurer. Aussitôt, ce démon sortit de Judas et s'enfuit comme un chien enragé. Ce garçon était Judas Iscariote, qui livra Jésus à la mort, et l'endroit où il frappa notre Seigneur est aussi l'endroit où celui-ci fut percé par la lance lors de la Passion⁷⁸.

Par sa nature populaire et peut-être en partie orale, le récit échappe à une éventuelle fixation littéraire ; cependant il a pu nourrir l'imaginaire sur Judas au moins dans les mondes arabe et copte des premiers siècles, où il semble avoir eu une grande popularité. Il n'y a cependant pas de trace d'influence directe de ce texte sur le Moyen Âge, mais il nous montre une fois de plus la grande diffusion (jusqu'aux légendes plus populaires) du Judas naturellement mauvais et influencé par le démon que les exégètes ont fait passer à la postérité. Cet apocryphe constitue la première occurrence connue de l'invention d'une enfance, d'un passé, à Judas – même si l'on est, pour l'instant, bien loin de la légende œdipienne qui circulera au Moyen Âge.

- Le Livre du coq

De date incertaine, ce récit apocryphe de la Passion constitue une première trace de l'insertion du merveilleux ainsi que de l'invention d'une famille dans la légende de Judas. Conservé dans une version éthiopienne (extraite de la première homélie du lectionnaire éthiopien pour la Semaine sainte) vraisemblablement traduite de l'arabe, le texte donne une version de la Passion intégrant des motifs alternatifs, qui touchent particulièrement la représentation de Judas. Jésus y dénonce Judas non par la parole ou le geste, mais par un miracle : il désigne le traître en public en faisant voler une colonne de pierre au-dessus de lui. C'est la tristesse et la colère de Judas, après cet événement humiliant, qui le poussent à trahir. Plus tard, lorsque Judas se rend au repas chez Simon, le portier le retient en lui tenant des propos chargés de symbolisme :

Moi, je l'ai vu entrer, avec ses disciples qui le précédaient en portant dans leurs mains des encensoirs et des lampes lumineuses. Toi en revanche, je te vois porter dans ta main une coupe pleine de sang, surmontée par une coupe d'eau aussi

⁷⁸ Trad. Charles Genequand, in *ibid.*, p. 225-226.

blanche que l'eau du paradis, plus blanche que le lait. Je te vois aussi avec un énorme serpent noir autour du cou, qui sort sa langue pour t'embrasser sur la bouche et pour t'endurcir ainsi le cœur⁷⁹.

Le texte introduit ainsi le symbolisme merveilleux dans la Passion christique – le salut (l'eau du Paradis) porté par le sacrifice (la coupe pleine de sang) – et dans le motif de la soumission de Judas à Satan (le serpent qui l'embrasse). Un autre miracle est raconté, que nous retrouverons sous d'autres formes par la suite et jusqu'au Moyen Âge : il s'agit du « miracle du coq », narrant la résurrection d'un coq par Jésus afin que l'animal suive et espionne Judas, après quoi le coq reçoit le don de parole⁸⁰.

Un autre ajout ne restera pas sans conséquences sur l'évolution de l'histoire de Judas : le texte du *Livre du coq* lui invente une femme et une famille. La femme de Judas est alors introduite comme une sorte de complice – ou pire, de « chef » maléfique : l'apocryphe précise en effet que si Judas vole dans la bourse, c'est pour donner l'argent à sa femme, et qu'il la consulte sur la manière de livrer Jésus⁸¹. De date incertaine, le *Livre du coq* n'est manifestement pas entré dans la tradition latine ni vernaculaire, et son influence en Occident est donc mise en doute⁸². Cependant, des rapprochements avec d'autres textes comme le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy* ou l'*Évangile de Nicodème* prouvent l'influence qu'il a dû avoir au moins à l'époque sur la construction et l'évolution des légendes apocryphes, dont les dernières citées, qui auront une grande importance sur la formation légendaire médiévale.

- Prémices de Judas aux enfers : le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy* et les *Actes d'André et Paul*

Les apocryphes démontrent une claire volonté, dès les premiers siècles, de compléter le récit sacré concernant l'histoire de Judas : on lui invente d'abord une enfance, puis une vie après la mort. Le développement des récits infernaux dans les écrits apocryphes s'accompagne

⁷⁹ *Livre du coq*, 2, 18-19, trad. Pierluigi Piovanelli, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, Paris, Gallimard, 2005, p. 162.

⁸⁰ Ce miracle se retrouvera sous une forme bien différente en langue française : voir Rémi Gounelle, « À propos des volailles cuites qui ont chanté lors de la passion du Christ », *Recherches Augustiniennes et Patristiques*, 33 (2003), p. 19-63.

⁸¹ À rapprocher, par exemple, du mystère de la Passion d'Arras attribué à Eustache Mercadé, où Judas affirme voler dans la bourse afin de nourrir sa femme et ses enfants – l'épouse du traître n'y sera toutefois pas présentée comme un être maléfique.

⁸² Voir Rémi Gounelle, art. cit., p. 55.

naturellement et progressivement du sort du traître biblique en leur sein. La première représentation connue de Judas en Enfer est dans le *Livre de la résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy*, texte en copte, peut-être du V^e siècle⁸³, et qui développe le destin post-mortem du personnage en deux phases :

- 1) Au moment de sa descente aux enfers, Jésus prononce un long discours de malédiction à l'encontre de Judas, qui s'en trouve condamné à être dévoré par trente dragons, chacun appelé symboliquement par le nom d'un des péchés du traître :

Alors, le Sauveur se tourna vers l'homme qui l'avait livré, c'est-à-dire Judas Iscariote, et il lui dit : « Ô Judas, en quoi as-tu tiré profit de m'avoir livré [aux mains des] Juifs, les chiens ? En rien !

[...] [Judas a pris le parti de son père le Diable. Il a été rejeté] du livre [de la] vie [et] son nom a été effacé du [nombre] des saints. Sa part a été enlevée d'entre les vivants.

[...] Les trente dragons, dont voici les [noms], vont le dévorer : le premier est l'Éloignement de [Dieu], [le deuxième est] l'Envie mauvaise,

[...] le cinquième est l'Envie, [le sixième est l'Absence] de pitié, le septième [est l'Arro]gance, le huitième [est la Querelle], le [neuvième] est Médisance[, etc.]⁸⁴

- 2) Après la descente aux enfers du Christ, qui provoque la libération des âmes, Judas est l'un des trois seuls personnages condamnés à y rester pour l'éternité. Ces derniers sont, en outre, unis en un même corps monstrueux :

[Et rien ne se trouvait plus à cet endroit], si ce n'est trois [voix seulement qui criaient de peur], de trouble, de souffrance et d'affliction, dans [le lieu des grincements] de dents, dans le lieu du [soupon, du trouble] et du ver qui ne dort jamais. Malheur à eux ! Les infortunés, les misérables, les pauvres en Dieu ! Ce sont là les trois qui ont été retranchés du livre de la vie, qui ont été effacés des archives des saints et de la connaissance du salut. Ce sont là Judas, Caïn et Hérode. Ils se trouvaient en ce lieu sous la forme d'un être tricéphale. En raison de l'absence de miséricorde qui pesait sur eux, leur souvenir n'existait plus du tout. Judas a livré le Seigneur des choses du ciel et des choses de la terre. Hérode a frappé Jésus d'une gifle au visage. Caïn s'est dressé contre son propre frère et l'a tué⁸⁵.

Mêlé dans cette occurrence aux pécheurs Hérode et Caïn, Judas prend part à une trinité infernale, monstre chimérique du péché, étant encore une fois exclu du salut des âmes et de la miséricorde – mais cette fois de manière très visuelle et illustrative, presque iconographique.

⁸³ Voir les commentaires à l'édition de Jean-Daniel Kaestli et Pierre Chenix, dans *L'Évangile de Barthélémy*, Paris, Brepols, 1993, p. 170.

⁸⁴ *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy*, 6, trad. J.-D. Kaestli, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. I, *op. cit.*, p. 318-319.

⁸⁵ 7, 4, *ibid.*, p. 321.

« Sa part a été enlevée d’entre les vivants », dit en effet le texte, qui ne manque pas non plus de faire part du rapport de Judas à Satan – parlant même de « son père le Diable ». Nous verrons plus loin en quoi ce texte fut central dans l’évolution de la conception des enfers et son traitement des pécheurs comme Judas⁸⁶. Ce dernier s’impose progressivement, dans des textes caractéristiques de la production apocryphe (ici provenant de l’Église copte), comme l’un des principaux représentants du mal.

Un autre apocryphe, les « Actes d’André et de Paul », relevant sans doute aussi de la tradition copte du v^e siècle⁸⁷, narre la descente aux enfers de saint Paul, qui y rencontre Judas. Ce texte, dont les fragments ont été édités par Xavier Jacques, se trouve être aux origines du motif de la catabase d’un saint rencontrant Judas aux enfers, motif notamment repris dans la légende médiévale de saint Brendan. Cette fois, celui-ci prend la parole, et explique de manière originale son acte suicidaire :

Moi, je pleurai : Il n’y a pas de pénitence pour moi. Je réfléchis : Que ferai-je ? Si le Seigneur était ici, j’irais le supplier, mais ils l’ont déjà conduit au prétoire pour le juger. Je dis : J’irai me pendre. Je le précédai aux enfers. Il descendit dans ce lieu et emporta toutes ces âmes ; il dévasta les enfers, ne laissant que mon âme seule⁸⁸.

Judas se serait donc tué dans l’espoir, une fois aux enfers, d’être sauvé par Jésus parmi les autres damnés ! Mais ironiquement, et de manière à bien laisser voir le paradoxe de cette mort infamante, Judas est cette fois le seul damné qui restera en Enfer après le passage du Christ⁸⁹. Le texte répond ensuite à la question, qui pourrait se poser, de l’incapacité qu’aurait alors le Christ à sauver la totalité des damnés : c’est ce que prétend le diable lui-même dans le texte. Jésus envoie alors l’archange Michel chercher Judas, avant de le renvoyer immédiatement dans le « Tartare », la région la plus profonde et terrible des enfers : il lui reproche d’avoir adoré le diable au lieu d’avoir demandé le secours céleste, et, surtout, son suicide (« une chose que Dieu

⁸⁶ Voir *infra*, p. 200 s.

⁸⁷ Le texte n’est connu que par deux fragments coptes conservés à la bibliothèque vaticane. Voir Xavier Jacques, « Les deux fragments conservés des « Actes d’André et de Paul » (Cod. Borg. Copt. 109, fasc. 132) », *Orientalia*, 38/2 (1969), p. 187-213.

⁸⁸ *Actes d’André et de Paul*, fragment 1 du Cod. Borg. Copt. 109, trad. Xavier Jacques, dans *ibid.*, p. 203.

⁸⁹ Cependant, il est tout aussi paradoxal de constater que l’éthique augustinienne de l’intention peut être ici mise en question : ce qui est condamnable n’est plus l’intention désespérée de Judas de mettre fin à ses jours par incroyance en la miséricorde, mais bien l’acte en lui-même du suicide. En effet son intention ne relève ici ni du désespoir ni de l’incroyance... Sa faute serait peut-être ici, à l’inverse, celle de croire trop facilement qu’il sera pardonné, tandis que la trahison semble l’exclure du salut. On peut d’ailleurs faire remarquer que le suicide ne fait pas partie des (pourtant nombreux) péchés de Judas listés dans le *Livre de la Résurrection*.

hait »⁹⁰). Les *Actes d'André et de Paul* prouvent donc la récurrence de l'idée de la condamnation définitive de Judas, privé de salut et seul voué à ne jamais sortir des enfers – manière de radicaliser en quelque sorte la pensée patristique, en utilisant la tradition des apocryphes dits visionnaires⁹¹.

En somme, la littérature apocryphe confirme la diffusion des idées théologiques développées dans les tout premiers siècles et, surtout, place ces dernières dans un cadre légendaire – qu'il soit littéraire, populaire ou relevant d'une tradition cléricale. Judas évolue, dans les idées comme dans les histoires, comme le personnage symbole du pécheur, le damné par excellence, pour qui la pénitence n'est pas possible. À défaut de donner une vision exhaustive des représentations de Judas dans les écrits apocryphes chrétiens, les textes observés ici attestent l'apport de motifs originaux et fondamentaux pour l'évolution textuelle de Judas, et surtout sur les textes des premiers siècles, où l'apparition du personnage fait de toute évidence partie du texte original. Mais il est à noter que la littérature apocryphe n'est pas spécifique à cette période, et que d'autres récits et légendes seront créés de toutes pièces, ou bien ajoutés aux récits anciens, jusqu'au cours du Moyen Âge. D'autres textes apocryphes seront mentionnés au cours de cette étude, notamment l'*Évangile de Nicodème* dont la réécriture française médiévale fera de nouveau apparaître un Judas légendaire.

V. Les versifications latines des Évangiles : le début de la poétisation

La transition entre les interprétations des premiers siècles et les relectures littéraires au Moyen Âge va peut-être surtout se jouer à travers le développement d'une « mise en littérature » des textes sacrés. Entre les IV^e et VI^e siècles se développe une importante tradition littéraire de versification des Évangiles en langue latine, illustrée notamment par les trois poètes Juvencus, Sedulius et Arator. Les trois ont pour point commun d'adapter le récit du Nouveau Testament

⁹⁰ Trad. Xavier Jacques, dans art. cit., p. 203.

⁹¹ Nous renvoyons à *infra*, p. 206 s., pour plus de détails sur la construction du motif de Judas aux enfers et son lien avec la tradition médiévale.

au style épique représenté à l'époque, entre autres, par l'*Énéide* de Virgile⁹². Juvencus, écrivant en Espagne au IV^e siècle, initie cette tradition poétique avec l'*Evangeliorum Libri Quattuor*⁹³, qui associe les Écritures aux registres épique et tragique dans d'élégants vers latins. Poète chrétien de la première moitié du V^e siècle, Sedulius est surtout connu pour son poème en cinq livres en hexamètres, *Carmen Paschale*⁹⁴, réécriture des Évangiles ; cet *Hymne pascal*, imitant également le style de l'épopée classique, a eu une grande influence, si bien que l'auteur est parfois appelé le « Virgile chrétien ». Enfin, Arator, né en Ligurie, perpétue cette tradition au VI^e siècle en faisant le choix plus spécifique d'une paraphrase en vers épiques des seuls Actes des apôtres, appelée *Historia apostolica* ou *De Actibus Apostolorum*⁹⁵. Paul-Augustin Deproost a consacré un article à la question de la réécriture de Judas dans la poésie latine chrétienne⁹⁶, en se basant principalement sur ces trois auteurs. Il apparaît que le traître y est représenté comme hyperboliquement mauvais et représentant des Juifs. Sur ce point, la poésie chrétienne latine est emblématique de la pensée majoritaire qui se développe déjà depuis le III^e siècle, noircissant le portrait de Judas jusqu'à l'exagération, et avec lui celui de la communauté juive. Sedulius et Juvencus développent ainsi tous les traits caractéristiques de la représentation de Judas⁹⁷ : la méchanceté, l'audace, la rébellion, la tromperie, la vénalité, la simulation, l'opposition...et la folie, notamment développée par Juvencus, qui associe en cela Judas aux personnages tragiques comme Hercule⁹⁸. Ce dernier auteur utilise des procédés poétiques (comme la césure) pour isoler Judas des autres apôtres et en faire un prototype de la judéité⁹⁹.

⁹² Voir l'introduction de Roger P. H. Green à son étude sur les trois auteurs : *Latin Epics of the New Testament : Juvencus, Sedulius, Arator*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. xi-xviii.

⁹³ Juvencus, *Evangeliorum liber quartus*, éd. Donato De Gianni, Stuttgart, Steiner, 2020.

⁹⁴ Édité par Johann Huemer dans *Sedulii Opera omnia*, Vindobonae, apud C. Geroldi filium, 1885.

⁹⁵ *Histoire apostolique*, éd. Bruno Bureau et Paul-Augustin Deproost, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

⁹⁶ « "Apostolus apostatus" : La figure de Judas dans la poésie latine chrétienne », dans *Figures du traître : Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, dir. Jacques Sys et Jean-Jacques Pollet, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 39-55.

⁹⁷ Voir notamment le chant pascal de Sedulius, V, 59-68 (dans *op. cit.*) :

« *Tunc cruenta, ferox, audax, insane, rebellis,
Perfide, crudelis, fallax, venalis, inique,
Traditor immitis, fere proditor, impie latro,
Prævius horribiles comitaris signifer enses?
Sacriligamque aciem, gladiis, sudibusque minacem
Cum moveas, ore ora premis, mellique venenum
Inseris, et blanda Dominum sub imagine prodis?
Quid socium simulas, et amica fraude salutas?
Numquid terribiles aut pax coniurat in enses,
Aut truculenta pio lupus oscula porrigit agno? »*

⁹⁸ Voir notamment l'analyse de Paul-Augustin Deproost sur le rapprochement lexical entre Judas et Hercule : art. cit., p. 40.

⁹⁹ Voir à ce sujet Jean-Michel Poinssotte, *Juvencus et Israël : la représentation des juifs dans le premier poème latin chrétien*, Paris, PUF, 1979.

De même, le suicide de Judas est évoqué selon l'idéologie diffuse à cette époque, tout en subissant des transformations poétiques relevant du registre épique. Ainsi, Juvencus, Sedulius et Arator parlent tous les trois d'un acte dicté par le *furor* de Judas. Arator développe poétiquement les différents symbolismes de la mort du traître : la corde devient l'étranglement de la voix coupable ; la pendaison, le signe de la haine du ciel et de la terre à son égard ; le champ (devenu cimetière), la privation de la fertilité (de même que les entrailles rompues)¹⁰⁰. Le suicide reste dans tous les cas ancré dans l'idée qu'il est un nouveau crime, et même, chez Sedulius et Arator, un nouvel acte de cupidité, puisqu'il cherche à en obtenir le meilleur prix ! Le suicide de Judas y est effectivement un nouveau salaire, après celui avec lequel il a acheté son champ, jugé insuffisant¹⁰¹.

Paul-Augustin Deproost a montré comment, dans ces poèmes latins, Judas sert en quelque sorte d'élément de comparaison permettant de jauger l'hérésie, et celle représentée par le judaïsme en premier lieu. Judas est plus qu'un symbole de la judéité : Arator stigmatise le collectif juif qui s'oppose aux apôtres et à l'Église naissante, et prétend que Judas est celui qui a inauguré son œuvre perverse. Ce même poète compare la trahison et la mort de Judas au pouvoir barbare installé en Italie par Arius¹⁰². En ce sens Judas est en effet le symbole et l'origine de toute hérésie. La poésie latine développe Judas dans la continuité du message patristique tout en adaptant celui-ci à ses codes littéraires. Le personnage y est défini comme le traître par excellence, le Juif, l'hypocrite, le suicidé « furieux », l'hérétique. Il devient un symbole littéraire du mal absolu, permettant de mesurer la faute d'autres individus.

Si la poésie latine n'invente aucune nouvelle légende à Judas, c'est qu'elle apparaît profondément ancrée dans un imaginaire biblique et savant. Elle ne semble pas s'inspirer des ajouts apocryphes mais tire ses propres ajouts de la littérature épique classique. Représentative des idées déjà en vogue dans l'interprétation exégétique et homilétique du personnage, elle développe cependant de nouveaux rapprochements thématiques et surtout poétiques, notamment entre la liturgie et les textes épiques et tragiques. Le personnage entre ainsi, selon Paul-Augustin Deproost, dans la

lutte épique entre le Bien et le Mal, respectivement incarnés par le Christ, héros vainqueur de la mort et héritier des schémas antiques de victoires et de triomphes, et Judas, anti-héros absolu, suppôt du diable, expert en félonies et

¹⁰⁰ *Op. cit.*, I, 83-100.

¹⁰¹ Voir pour aller plus loin Paul-Augustin Deproost, « La mort de Judas dans l'*Historia Apostolica* d'Arator (I, 83-102) », *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques*, 5 (1989), p. 135-150.

¹⁰² Voir *ibid.*

tromperies diverses, qui combine tous les maléfices des méchants mythiques. De Junon à Didon jusqu'aux damnés de la tragédie, Judas souffre d'un furor hyperbolique dont la seule issue ne peut être que l'effroyable solitude de la haine¹⁰³.

C'est donc avec la poésie que la valeur dramatique originelle de Judas prend tout son sens et s'inscrit dans l'histoire littéraire et surtout mythique (par rapprochement avec les mythes antiques). Les poètes tardo-antiques ont ainsi largement contribué à préparer ce qui se développera dans la littérature du Moyen Âge. Et pour cause, le succès durable de Juvencus, Sedulius et Arator leur concède une notoriété certaine au Moyen Âge : le poème édifiant d'Arator, surtout, sera beaucoup lu aux XI^e-XII^e siècles, et Juvencus sera surtout connu par le biais de saint Jérôme, qui le classe parmi ses « hommes illustres »¹⁰⁴.

*

Au fil des siècles, la fascination exercée par le traître Judas sur les auteurs suit un mouvement oscillant entre regard exégétique et création littéraire, légendaire et poétique. En premier lieu, le récit biblique de la Passion donne naissance à un personnage à fonction dramatique, figure cohérente du point de vue narratif avec cependant des ajouts scripturaires venant progressivement noircir le portrait du traître. Les Évangiles fixent ainsi les thématiques principales que l'on attachera définitivement à Judas, figure maléfique par excellence : la cupidité et la soumission au démon notamment chez Jean, la mort infamante chez Matthieu... Les récits canoniques laissent tout de même une part de mystère au personnage qui va très vite intéresser les auteurs dans le cadre de l'émergence du christianisme. Dans le contexte de la première chrétienté, moment polémique de formation des dogmes, le personnage de Judas est un enjeu dans la construction de la pensée, et son évolution laisse paraître une volonté progressive d'opposition à des premiers traits hérétiques et de fondation de la doctrine chrétienne dans un sens univoque. C'est ce sens de lecture que vont développer les théologiens, toujours attisés par un contexte d'opposition à l'hérésie naissante.

Judas devient donc porteur privilégié des valeurs de chaque dogme défendu, qu'il soit positif (il est symbole de connaissance chez les gnostiques) ou, surtout, négatif. C'est la

¹⁰³ « "Apostolus apostatus" : La figure de Judas dans la poésie latine chrétienne », art. cit., p. 54.

¹⁰⁴ Sur l'influence des trois auteurs sur la période médiévale, voir Roger P. H. Green, *op. cit.*, p. 364-366.

tendance à calomnier le personnage qui se développe, accrue par l'hérésiologie mais aussi par un contexte d'antijudaïsme montant. Le portrait de Judas est alors noirci par les Pères à l'aide d'arguments théologiques, par les légendes apocryphes (sans doute surtout tirées de traditions orales et populaires) à l'aide de développements fictionnels, et enfin par les poètes chrétiens de langue latine à l'aide de figures esthétiques, créant des rapprochements thématiques et poétiques savants. Si l'on compare ce traitement avec celui opéré par l'art iconographique au même moment, les textes font de l'émergence de Judas une naissance lourde de valeurs religieuses, morales et poétiques, tandis que les œuvres picturales s'arrêtent à la seule esthétisation du récit scripturaire. C'est donc bien la tradition textuelle, depuis l'Antiquité jusqu'au haut Moyen Âge, qui pose les fondements de l'idéologie qui se développera par la suite dans les trois mêmes dimensions : le regard théologique, l'amplification légendaire, la création poétique.

CHAPITRE II

INFLUENCES DU CONTEXTE HISTORIQUE ET RELIGIEUX DES XI^e- XV^e SIÈCLES

Ce qui prenait forme chez les poètes latins du haut Moyen Âge connaîtra un succès considérable à partir du XI^e puis surtout du XII^e siècle avec l'essor des Passions narratives, jusqu'au succès des Passions théâtrales qui seront sans doute le point d'acmé des réécritures de la Passion à la fin du Moyen Âge. En tant que personnage central du récit Passionnel, Judas va nécessairement prendre une importance considérable au sein de l'évolution littéraire et de l'histoire des idées. À la suite de la tradition apocryphe, plusieurs genres et imaginaires vont développer le personnage de Judas, sans se contraindre aux limites du récit de la Passion. Ce développement s'accompagne d'un (re)gain d'intérêt pour le personnage de la part des théologiens et exégètes, déjà démontré par Anne Lafran qui a démontré (au moins pour ce qui concerne le motif de la mort de Judas) comment « la figure est réinvestie par les préoccupations du moment »¹. Quelles sont ces préoccupations ? Il paraît indispensable de revenir sur les raisons et conséquences d'une « renaissance » du personnage de Judas à partir du XII^e siècle. Le traître biblique concerne aussi bien le symbolisme religieux que la littérature. Les deux étant intimement liés à l'Histoire, la figure de Judas s'intègre naturellement à cette dernière.

Pourquoi, alors, un tel regain d'intérêt pour Judas à la fin du Moyen Âge ? Quelles sont ces préoccupations qui font du personnage un élément toujours plus important de l'imaginaire religieux de l'époque ? Sur la période couverte, en Europe, la Chrétienté est quasi-uniforme, à la fois communauté homogène et espace d'appartenance régis par le Pape. Jusqu'au XVI^e siècle qui verra le début de l'éclatement de cet espace, la religion catholique et le cadre politico-culturel ne font qu'un par l'élaboration des royautes sacrées. Ce chapitre s'attachera dans un premier temps à montrer les conséquences de ce contexte théocratique sur les conceptions

¹ *Op. cit.*, p. 20.

morales de la trahison et sur les pratiques humaines à partir du XII^e siècle. Ce même siècle verra s'ouvrir de nouvelles perspectives dans la pensée chrétienne, qui détermineront l'importance de la Passion mais aussi, par la même occasion, une lutte contre le péché : c'est ce que nous commenterons dans un deuxième temps. Enfin, la troisième division du chapitre s'attachera à observer les conséquences de ce renouveau chrétien sur les spiritualités, entraînant progressivement, à partir du XIII^e et jusqu'au XV^e siècle, un renouveau culturel.

I. Les conséquences de l'encadrement de la société par l'Église

- La notion de trahison dans le contexte des royautés sacrées

La notion de trahison acquiert une importance particulière à partir du XI^e siècle, moment où Grégoire VII (1073-1085) engage une réforme qui entend libérer l'Église de la dépendance au pouvoir et lui assurer une certaine autorité. Au XII^e siècle, ses successeurs vont jusqu'au bout d'une entreprise de « théocratisation » : des royautés sacrées sont alors élaborées en Europe, et notamment en France et en Angleterre. La trahison (politique en l'occurrence) devient donc non seulement péché mais atteinte au divin même. Au XIII^e siècle, le règne de Louis IX semble le meilleur exemple de l'importance du rapport direct, vertical, entre le divin, la royauté et la population lors de cette période dite « classique » du Moyen Âge. Celui qu'on appelle saint Louis a en effet affirmé, dans sa pratique², la fonction royale de lien entre l'ordre divin et celui de la société. Sur le plan spirituel, la félonie devient ainsi infidélité suprême. Aussi la trahison religieuse se mêle à la trahison politique, ce qui peut expliquer la porosité entre les représentations littéraires du traître : Ganelon devient un nouveau Judas – et inversement.

Les XII^e et XIII^e siècles sont ceux de l'apogée de l'ère féodale ; or, « Dans des mondes médiévaux où la cohésion sociale était assurée par la fidélité, l'engagement et le serment, la

² Notamment celle de la justice, rendue par le roi au nom de Dieu, ainsi que le développement plus général de la moralisation de la vie publique.

trahison, qualifiée comme crime, constituait un danger permanent »³ – ce qui explique l'importance que prend cet acte sur les plans pénal et moral –, d'où, certainement, l'entrée de la trahison dans les exempla. La trahison, ainsi que la félonie, sont considérées comme des crimes, dont le pire est celui de la lèse-majesté, haut délit créé au XIII^e siècle, puni par l'Église et de manière exemplaire⁴. La trahison devient donc au cœur des préoccupations non seulement par le contexte d'encadrement croissant de la société par l'Église mais aussi par l'importance centrale de la relation vassalique ou féodale. En littérature, ce sont surtout les chansons de geste qui stigmatisent ce rôle tout en le rendant populaire – on pense en particulier à Ganelon dans la *Chanson de Roland*⁵. Le développement de la figure de Judas entre dans cet espace à la fois religieux et profane, sérieux et populaire.

- La pénitence et la confession

Sur le plan factuel, l'encadrement des sociétés occidentales par l'Église évolue et se fait de plus en plus sentir dans le quotidien même de ces populations. La confession et la pénitence prennent une grande importance dans l'organisation publique mais aussi privée de la société. Les textes se font d'abord miroir de cette évolution : Abélard affirme ainsi que l'absolution doit venir de la confession même du péché ; les *Sentences* (1146) de Pierre Lombard rangent la pénitence parmi les sept sacrements. Enfin et surtout, le Concile de Latran IV (1215) fait de ce mode de pensée une règle de vie par le canon 21, qui rend la confession obligatoire au moins une fois par an pour chaque chrétien. Cela permettait sûrement un meilleur encadrement des fidèles dans une période où l'hérésie était de plus en plus menaçante, tout en répondant à une visible « soif de vie spirituelle et sacramentelle plus intense »⁶. Pour ces raisons, le XIII^e siècle voit l'essor progressif de la confession privée. Judas jouera un rôle essentiel dans la pédagogie de cette norme, puisqu'il se définit, depuis les Pères, comme le grand pécheur qui aurait pu être

³ Alain Boureau, « Trahison », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, dir. Claude Gauvard, Alain de Libera et Michel Zink, Paris, PUF, 2004, p. 1401. Voir également *La trahison au Moyen Âge : de la monstruosité au crime politique (V^e-XV^e s.)*, dir. Maïté Billoré et Myriam Soria, Rennes, PUR, 2009 : cet ouvrage donne différents exemples historiques de la considération de la trahison comme un « crime politique », ainsi que des exemples de représentations archétypales comme celle de Mordred dans la littérature arthurienne.

⁴ Sur la trahison au sein du droit médiéval en France, voir Simon H. Cuttler, *The Law of Treason and Treason Trials in Later Medieval France*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1981.

⁵ Pour avoir une idée plus large de la notoriété de la figure du traître dans la littérature médiévale, de Ganelon à Renart en passant par Tristan et, en partie, Judas, voir *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge : actes du troisième colloque international de Montpellier, Université Paul-Valéry, 24-26 novembre 1995*, dir. Marcel Faure, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1997.

⁶ Dominique Poirel, « Pénitence », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 1072.

sauvé s'il s'était repenti. La notion de pénitence devenant sociétale et même économique, le personnage se voit réemployé au sein de la transmission de ce message. Sa représentation subira, de plus, l'influence de l'essor d'une spiritualité à la fois intime et collective.

- Le suicide

Si l'Église impose un encadrement de la population par ses propres réglementations, la dominance religieuse influe, de plus, sur celles des pouvoirs civils. En est pour preuve la législation croissante autour des cas de suicide. Péchés mortels et défiance religieuse, le suicide avait au Moyen Âge des conséquences légales graves pour la famille du défunt, qui se voyait notamment confisquer ses biens – sans parler des rituels publics de mutilation sur le corps du suicidé. Malgré cela la pratique était courante, et, à l'image de la mort de Judas, la pendaison en était un mode privilégié. Alexander Murray⁷ a consacré une étude à ce phénomène, en insistant sur son rapport au religieux : dans une époque où la tentation de la mort est grande, la lutte contre le suicide constitue selon Murray un objectif principal pour l'Église. L'auteur réserve tout un chapitre de son étude sur le suicide au Moyen Âge à Judas, figure essentielle de la condamnation juridique, ecclésiastique et morale de ce qui était considéré comme un péché mortel⁸. Parmi d'autres miracles et exempla donnant leçons et modèles au lecteur⁹, l'exemple biblique de la mort de Judas était sans doute le plus évocateur. Notre travail donnera d'autres exemples, essentiellement littéraires, de cette utilisation du motif de la pendaison de Judas en contre-exemple. La perception du suicide, dont celui de Judas s'impose comme un grand symbole, semble changer notamment à partir du XIII^e siècle – moment qui correspond d'ailleurs à un tournant dans la représentation iconographique de la mort de Judas, puisque c'est à ce moment-là que les représentations de la pendaison intègrent également le motif de l'éventration, comme un signe supplémentaire de l'horreur du péché¹⁰.

⁷ *Suicide in the Middle Ages*, vol. I, *The Violent against themselves*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998 ; vol. II, *The curse on self-murderer*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

⁸ *Suicide in the Middle Ages*, vol. II, *The curse on self-murderer*, chap. 10, *ibid.*

⁹ Alexander Murray en donne quelques exemples dans le vol. II, *ibid.*

¹⁰ Voir Anne Lafran, *op. cit.*, p. 424 s.

II. Nouvelles perspectives en chrétienté

- Le retour aux Écritures

Le XII^e siècle marque également un tournant dans l'essor des corporations et des confréries, des générations urbaines qui fournissent leur clientèle, ainsi que des écoles universitaires et donc de la scolastique. Cette évolution sociétale provoque un nouvel élan culturel et religieux, et par là même un retour aux sources bibliques. On assiste alors à ce que Marie-Dominique Chenu avait décrit comme un « réveil évangélique » :

Au XII^e siècle précisément, nous sommes à l'âge où, en Occident, le peuple chrétien, grâce à l'extension de la culture, plus encore à un éveil apostolique sensationnel, prend conscience collectivement de l'économie dans laquelle il est engagé et cherche à se la rendre intelligible¹¹.

Cela explique en partie la volonté de compléter le récit originel de la Passion et de l'explicitier par de nouvelles actions ou pensées des personnages. Cette volonté est notamment visible dans la pratique du commentaire, méthode intensifiée par la scolastique, ainsi que dans la production de *Sommes*, révélatrices d'une volonté de mise à l'écrit des pratiques scolastiques orales. Les *Sommes* sont d'abord théologiques, en tant que genre littéraire cherchant à organiser les contenus religieux selon un ordre raisonné. Ainsi, à la Glose vient s'ajouter un nouveau type d'écrit savant. Par ailleurs, l'apport de la tradition apocryphe et populaire est considérable. Les médiévaux sont effectivement friands de certains récits venant compléter les Écritures. Certains de ces ajouts peuvent être d'origine théologique (le mythe des enfers) ; d'autres conservent un statut incertain (Vie de Judas), bien que les auteurs-clercs puissent y recourir. Les légendes sont diffusées par ces pratiques sans pour autant y être totalement réhabilitées (puisqu'elles y conservent leur statut, douteux dans la pensée médiévale, d'invention apocryphe).

Cette tendance à la *summa* et à l'*amplificatio* se diffuse par une autre pratique d'écriture, centrale à partir du XII^e siècle et tout aussi révélatrice de l'éveil évangélique de l'époque : celle de la *translatio*. La mise en langue vulgaire des textes (sacrés, théologiques, littéraires...) peut ainsi donner un accès plus large du public aux Écritures, et va entraîner de nouvelles tendances

¹¹ *La théologie au douzième siècle*, Paris, J. Vrin, 1957, p. 12.

littéraires. La pratique s'intensifie au cours du XIII^e siècle, où s'observe « une tendance nouvelle dans l'Église, qui encourage désormais les laïques à mieux approfondir leur foi »¹². Les traductions françaises de la Bible comme la *Bible du XIII^e* ou la *Bible historique* de Guyart des Moulins connaîtront un immense succès, tandis que de nouvelles adaptations font jour. La connaissance des Écritures s'ouvre alors au public laïque, ouvrant la voie à de nouveaux horizons interprétatifs. Si ceux-ci se portent en grande partie sur Judas, c'est aussi que sa redécouverte coïncide avec un message et une lecture des Évangiles dont il sera un parfait exemple.

- La « vertu du dénuement »¹³

C'est en effet au même moment que se développe, notamment sous l'influence de l'essor des ordres mendiants, une pensée de l'exaltation de la pauvreté et de la condamnation de l'argent. Ces notions sont dépendantes du « réveil évangélique » en vigueur, puisque les Évangiles prônent la privation, et les confréries engagent un retour à ce message en opposition avec la révolution économique en cours. Le bouleversement monétaire contemporain aux XII^e-XIII^e siècles est en effet contesté par l'essor d'une pensée de la « vertu du dénuement » qui va croître jusqu'à la fin du Moyen Âge : la pratique de l'ermitage, qui s'est développée dès le XI^e siècle, va trouver une survivance certaine dans les courants de pensée des XIII^e et XIV^e siècles, notamment avec les franciscains¹⁴. Les paroles christiques bien connues condamnant explicitement la richesse – « Magnifiques les pauvres, car le règne de Dieu est à vous [...]. Mais malheur à vous, riches, car vous avez reçu votre consolation » (Lc 6,20-24) – sont illustrées au Moyen Âge par des exemples biographiques. La vie de saint Antoine va notamment connaître un immense succès, et, dans ses mises en récit, ajoutera à la dichotomie entre richesse et pauvreté celle du corps et de l'esprit : la légende enseigne de manière exemplaire comment aller jusqu'au bout de la vulnérabilité de son corps afin de mieux élever son âme ; en effet cette dernière volonté passe par une prise de conscience de l'insignifiance de la corporalité dans la

¹² Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale des origines à 1230*, Genève, Droz, 1967, p. 558.

¹³ *Vertu du dénuement*, dir. Élisabeth Pinto-Mathieu, Rennes, PUR, 2017.

¹⁴ Voir notamment Jacques Le Goff, *La bourse et la vie : économie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1986.

vie (et surtout la mort) d'un chrétien. Jacques de Voragine raconte également la vie exemplaire de saint François d'Assise. Dans son message,

Le christianisme, par un renversement des valeurs, fait ainsi du détachement à l'égard de ce monde le chemin privilégié du salut, mais il fait aussi de la pauvreté-malédiction un signe d'élection et du pauvre l'image même du Christ¹⁵ [...].

À partir du XII^e siècle, le retour aux Écritures donne un nouvel élan et une grande diffusion à cette pensée. Dans ce contexte, la cupidité est nécessairement montrée du doigt (en tous cas au moins par l'Église), et est ainsi perçue à travers un regard avant tout religieux, plutôt que socio-économique. Si l'objectif de l'Église peut cependant aller également dans le sens du sociétal (en permettant une meilleure répartition des richesses par la dénonciation de la cupidité), le message reste le même : la cupidité est *péché*, et va à l'encontre du message christique. Judas n'est-il pas, en ce sens, la meilleure image de la trahison de l'Église par avidité matérielle ? Nombreux seront les développements artistiques, théologiques et moraux de l'épisode évangélique dit « des trente deniers », ainsi que celui dans lequel Judas reproche à la pécheresse de gaspiller l'onguent précieux¹⁶.

- L'antijudaïsme et la lutte générale contre les hérésies

La condamnation de l'argent ne peut, dans la pensée de cette période, qu'être liée à celle de la collectivité juive. Les travaux d'historiens et notamment ceux de Gilbert Dahan ont montré les fondements religieux de l'antijudaïsme, haine assise sur toute la tradition polémique antijuive des théologiens des premiers siècles¹⁷. L'injure contre les Juifs est typique pourrait-on dire de toute la période médiévale. La vision des Juifs au Moyen Âge se fonderait en partie sur les chapitres 16 et 21 de la Genèse, où Ismaël, fils d'Abraham et de sa servante Agar, est rejeté par Sara, épouse d'Abraham et mère d'Isaac, de la descendance duquel naîtra la

¹⁵ Jean-Louis Roch, « Pauvre », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 1054.

¹⁶ Dans ce passage, la réponse christique (rapportée en Mt 26,10-13, Mc 14,6-9 et Jn 12,7-8) suggère la continuité de la charité et rappelle la supériorité de la présence religieuse sur la valeur matérielle : « Laissez-la ; pourquoi la tracassez-vous ? C'est une bonne œuvre qu'elle a accomplie sur moi. Les pauvres, en effet, vous les aurez toujours avec vous et, quand vous le voudrez, vous pourrez leur faire du bien, mais moi, vous ne m'aurez pas toujours » (Mc 14, 6-8).

¹⁷ Voir par exemple *Les Juifs en France médiévale : dix études*, Paris, Cerf, 2017 : il y est notamment question de l'importance de la théologie mais aussi de celle du thème de l'usure dans le cadre du développement d'une haine populaire à l'encontre des Juifs.

chrétienté. Autrement dit, celui qui est considéré comme le père de la nation juive est d'emblée rejeté par la communauté chrétienne : ce symbolisme initial trouve une parfaite suite dans l'histoire des populations au Moyen Âge mais aussi dans la pensée intellectuelle de l'époque¹⁸. Gilbert Dahan a ainsi montré que la dégradation des relations entre les chrétiens et les Juifs était perceptible dans l'évolution de la *disputatio* aux XII^e-XIII^e siècles¹⁹.

Le climat antijuif qui s'était déjà installé au cours du Haut Moyen Âge prend un tournant décisif au XII^e siècle au moment des Croisades, aux marges desquelles ont lieu massacres, pillages et baptêmes forcés à l'encontre des populations juives. Les accusations de meurtre rituel entraînent des persécutions graves qui vont progressivement provoquer l'expulsion des Juifs du Royaume de France par Philippe Auguste en 1182. Une décision sur laquelle il reviendra en 1198 mais en diminuant la liberté de ces populations qui se retrouvent – de force ! – enfermées dans un rôle économique par la législation qui leur interdit certaines professions. Ce lien historique entre judaïsme et argent devient culturel et ne fait qu'accroître un mouvement d'« officialisation » de l'antijudaïsme. Le Concile de Latran IV en 1215 en est la concrétisation. Le règne de Louis IX (de 1226 à 1270) est une étape marquante de la lutte politique et religieuse contre les hérésies et les Juifs. Parallèlement, les attaques violentes à l'égard des populations juives se multiplient tout le long du Moyen Âge puisque la population les accuse des malheurs qui l'accablent – on pense notamment que les Juifs auraient été massacrés au XIV^e siècle à cause d'une superstition populaire selon laquelle ils auraient déclenché la peste noire en empoisonnant les sources d'eau... Ainsi la haine antijuive se fait de plus en plus forte et atteint toutes les couches de la population. Le lien entre judaïsme et cupidité, devenu idée commune, va inévitablement faire ressurgir leur rapport symbolique et narratif à Judas, d'autant plus que la persécution à l'encontre des Juifs est aussi bien populaire qu'intellectuelle et ecclésiastique. En effet, l'antijudaïsme s'intègre à une grande tradition ecclésiale de lutte contre les hérésies au Moyen Âge, ce dernier ayant reçu de l'Antiquité un lourd héritage hérésiologique. Le catalogue d'hérésies du d'Augustin (*De haeresibus*) sert toujours de référence aux médiévaux qui y trouvent des rapprochements avec les hérésies de leur temps²⁰. Robert I. Moore a notamment montré l'importance de l'amplification des répressions à l'égard des hérétiques à partir de la seconde moitié du XII^e siècle²¹. En effet, si, dans l'Antiquité, l'enjeu était celui de la construction

¹⁸ Voir Gilbert Dahan, *Les intellectuels chrétiens et les Juifs au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1990.

¹⁹ *La polémique chrétienne contre le judaïsme au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1991.

²⁰ Voir par exemple les réflexions de l'historien médiéval Guibert de Nogent (1053-1125) rapportées par Monique Zerner, « Hérésies », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 667-668.

²¹ *Hérétiques : résistances et répression dans l'Occident médiéval*, trad. Julien Théry, Paris, Belin, 2017.

dogmatique, il s'agit au Moyen Âge d'orienter les « fidèles dans un monde politiquement divisé auquel la notion de chrétienté apportait le principe d'unité, matérialisé par une institution de plus en plus hiérarchisée et complexe »²². C'est pourquoi les divergences sont combattues – les hérétiques et les Juifs en première ligne puisqu'ils formaient les cercles divergents les plus courants. Dans la bataille contre la dissidence à la chrétienté, Judas ne peut que jouer un rôle puisqu'il est, au-delà d'une figure symbolique du judaïsme, l'homme qui par excellence a refusé le message christique.

III. Le renouveau culturel du XIII^e siècle

- La dévotion à la Passion et à l'humanité du Christ dans les arts

C'est que, de tous les écrits bibliques, le message apporté par le Christ n'a peut-être jamais été aussi important qu'à la fin du Moyen Âge. On observe en effet, à partir du XIII^e siècle, une dévotion à l'humanité du Christ et en particulier à sa Passion, en tant que souffrance corporelle et donc preuve d'humanité. Le XIII^e est en cela représentatif d'une nouvelle approche de l'homme et du sentiment humain, constamment marquée par le rapport au religieux, et qui va avoir d'évidentes conséquences dans l'art et la littérature qui se développent au cours des derniers siècles médiévaux. À partir des XIII^e-XIV^e siècles en Europe, le regard du peuple et des artistes se porte de plus en plus sur les détails de la Passion, et met à présent en avant, dans ses représentations, un Christ souffrant (à l'encontre du Christ en majesté qui avait été privilégié jusqu'alors). Aux XIV^e et XV^e siècles, l'obsession de la mort hante les esprits en cette fin de Moyen Âge qui voit s'enchaîner les malheurs de la guerre, de la famine et de la peste. C'est alors qu'une spiritualité dite « doloriste » prend toute son ampleur, dont le but est de montrer le Christ au milieu des souffrances qu'il a endurées *pour* les hommes, dans un message moral et spirituel d'acceptation de la souffrance, d'espoir et de pardon. Cela constitue en partie le message passé à travers les arts médiévaux d'alors, dont le théâtre, art à la fois religieux, littéraire et populaire. Or Judas, depuis l'origine, est le sacrificateur de l'humanité du Christ –

²² Monique Zerner, « Hérésies », dans *op. cit.*, p. 668.

c'est d'ailleurs, pour rappel, l'angle qu'avait privilégié la tradition de l'*Évangile de Judas*, où Jésus demandait à son disciple de le libérer de son enveloppe corporelle. Si ce message spécifique reste toujours écarté par les médiévaux, le lien de Jésus à son « enveloppe » corporelle, et, dans la même tendance, de Judas à sa propre matérialité, sont nettement développés en littérature au cours de ces siècles²³.

- En littérature : le « triomphe du narratif » et le développement de la subjectivité

Cependant la littérature est elle aussi en plein essor, de même que les arts en général, et le XIII^e siècle est celui de « la promotion et [du] triomphe du narratif » selon la formule de Jacques Le Goff²⁴. La narration, la conduite du récit conté, devient omniprésente dans l'iconographie comme dans les textes, les deux étant d'ailleurs directement liés dans, par exemple, les tapisseries, ou surtout dans les manuscrits enluminés. Ainsi, et toujours dans le même mouvement de redécouverte des Écritures en vigueur,

Sur le modèle de la vie des personnages de l'Ancien Testament et de la vie du Christ, les vies individuelles deviennent une forme historique primordiale, dans l'histoire et dans la création artistique et littéraire²⁵.

En littérature, le plus célèbre exemple de cette tendance est sans aucun doute la composition puis l'incommensurable diffusion de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. L'insertion de la narration légendaire en littérature religieuse (en l'occurrence hagiographique chez Jacques de Voragine) sera courante au cours du XIII^e siècle ; c'est ce qui explique le succès des légendes qui se construisent en partie autour de Judas, au sein de la propagation d'une littérature profondément religieuse (dont la *Légende dorée*).

Le XIV^e siècle est celui d'un bouleversement dans la lecture des textes : suivant le modèle clérical, on passe progressivement d'une tradition de lecture orale et collective à une tendance à la lecture silencieuse et personnelle – c'est ce que Frédéric Duval appelle la « révolution du lire »²⁶. Parallèlement, les textes littéraires se complexifient, notamment

²³ Cela prendra une ampleur particulière au théâtre. Sur ce changement de perspective et la manière dont il a pu influencé les arts et la littérature, dont le théâtre, voir Carla Bino, *Dal trionfo al pianto: La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milan, Vita e pensiero, 2008.

²⁴ *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p. 583.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge [...], op. cit.*, p. 15.

concernant la construction des personnages. Le nouveau regard sur un Christ humain (et souffrant) implique en effet une nouvelle approche des émotions, de l'intériorité humaine. Cette évolution est due notamment à la pratique de la confession, qui oblige les médiévaux à avoir un regard plus personnel et individuel sur leur rapport au sacré, et de manière générale sur leurs actions et pensées. On s'intéresse alors à la dimension humaine des personnages sacrés, et les textes de la fin du Moyen Âge vont ainsi développer la profondeur de certains personnages auxquels l'humanité peut (ou veut) s'identifier : le Christ, la Vierge, Marie-Madeleine...et, paradoxalement, Judas. C'est notamment au théâtre que l'on va développer l'intériorité de ces personnages, dont Judas en personnage proprement humain puisque dépendant de son corps et de ses souhaits matériels. Ainsi, la conquête de la subjectivité évolutive à la fin du Moyen Âge va en partie recourir à un nouveau regard humanisant sur les personnages bibliques, parmi lesquels Judas va jouer un rôle certain.

*

Les causes du « succès » de Judas au Moyen Âge sont donc avant tout historiques, prétextes contextuels par lesquels et pour lesquels le personnage se trouve réinvesti à fin religieuse, didactique et culturelle. En cela Judas peut constituer une sorte de miroir de l'évolution du regard des médiévaux sur ce qui les entoure : la politique (avec la notion de trahison notamment), la pratique religieuse, la mort... Il peut également refléter la constitution d'une nouvelle pensée à la fin du Moyen Âge, nouvelle manière d'approcher la religion par le sentiment humain – et le sentiment humain, par le sacré.

Ce chapitre fut l'occasion de présenter le cadre dans lequel évolue une nouvelle réception de Judas à partir du XI^e siècle. Ce cadre se définit comme un temps de développement touchant directement les thématiques chrétiennes et/ou universelles que soulève la trahison biblique : la félonie, la pénitence, le suicide, la cupidité, le rapport à l'Autre et à soi-même. Judas va donc naturellement se trouver réinvesti dans les réflexions contemporaines à cette période d'évolutions culturelles et religieuses.

CHAPITRE III

LA RÉCEPTION SPIRITUELLE ET MORALE DE LA FIGURE DE JUDAS AUX XI^e-XV^e SIÈCLES

Si le chapitre précédent se voulait le recensement des raisons principales d'un regain d'intérêt pour le personnage de Judas à partir du XI^e siècle, il convient à présent de voir comment il a pu être utilisé dans l'histoire des idées, telle qu'elle transparait à travers les textes de l'époque. Personnage exemplaire (ou plutôt contre-exemplaire) et connu de tous, il se révèle particulièrement approprié à une visée didactique. Et dans le contexte précédemment dépeint, le message porté par une apparition de Judas dans un texte constitue de manière assez inévitable un message religieux, ou dépendant d'une morale chrétienne.

Ce nouveau chapitre s'attachera à la manière dont Judas, en tant que motif, est repris, réemployé voire réinterprété dans des textes notamment exégétiques et homilétiques, ainsi que dans d'autres textes divers qui nous semblent représentatifs de l'usage et de la réception du personnage durant cette période. Il conviendra tout d'abord de faire un point sur la pensée théologique à l'œuvre au cours des XI^e-XV^e siècles. Si les penseurs antiques comme Augustin influencent toujours autant la doctrine chrétienne, d'autres grands théologiens comme Thomas d'Aquin vont la renouveler – l'image de Judas chez ces nouveaux penseurs pouvant être en accord ou en contradiction avec les modèles anciens. Il sera ainsi possible de cerner les intentions didactiques des auteurs à travers leur utilisation du personnage, qui sert alors d'exemple à une démonstration ; c'est ce que nous observerons également en second lieu, dans la littérature homilétique où Judas a pu servir d'exemple rhétorique. Enfin, la troisième division de ce chapitre présentera quelques-uns des autres exemples de reprise de Judas dans des textes profanes divers, à valeur poétique, dans lesquels son implication se rattache au message religieux et moral.

Ce chapitre offrira un aperçu des apparitions brèves de Judas dans les textes médiévaux qui n'entrent dans aucune des plus importantes traditions littéraires listées et classées comme les

traditions textuelles de Judas en littérature médiévale (et dont l'étude sera répartie dans les parties II à IV). Dans les apparitions répertoriées ici en premier lieu, Judas n'est utilisé que temporairement, en explication du récit biblique ou pour faire appel à un imaginaire particulier. Il s'agira ainsi de faire état du rayonnement didactique et symbolique du personnage au sein des textes médiévaux, où il va, en tant que contre-modèle, acquérir une valeur morale.

I. L'exégèse : développements médiévaux

L'évolution de la pensée théologique est intimement liée à la continuité de la tradition et de la pratique de l'exégèse au fil des siècles. Il ne s'agit effectivement de rien d'autre que de donner du sens aux écrits bibliques, afin de le transmettre notamment par l'établissement de dogmes. Historiquement, à la théologie patristique succède la théologie monastique, dépendante des systèmes de pensée des communautés occidentales. La science théologique évolue ensuite au cours des siècles délimités notamment par l'essor de l'université – et avec lui celui de la spéculation scolastique¹. À l'influence des Pères s'ajoute donc la tendance de l'époque tendant à la volonté d'*explication* et d'*exhaustivité*. En est un grand exemple le succès des *sommes* théologiques, qui ont connu tant de pouvoir d'influence que toute lecture de la Bible à la fin du Moyen Âge semblait dépendre de ces pensées devenues l'ordinaire.

1) La Glose et l'ordinaire

La méthode scolastique, nouvelle méthode philosophique et théologique développée à partir du XII^e siècle, va permettre de donner libre cours à la pratique de la somme en théologie. Les siècles de pensée patristique peuvent y être confondus, additionnés et commentés ; la continuité de l'influence des Pères est ainsi assurée en même temps qu'elle peut être développée

¹ Voir notamment Evangelista Vilanova, *Histoire des théologies chrétiennes*, t. 1, *Des origines au XV^e siècle*, trad. L. Durban, Paris, Cerf, 1997, p. 701 à 731, et Gilbert Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XII^e-XIV^e siècles*, Paris, Éd. du Cerf, 1999. Gilbert Dahan répartit l'exégèse médiévale en trois « genres » : l'exégèse monastique, celle des écoles et celle de l'université (p. 75-120).

et mise en regard des nouvelles préoccupations. La glose est toujours nécessaire mais devient ainsi plus autonome, guidée par la *quaestio*². Et surtout, la glose devient Glose : la pratique de la somme exégétique complète de la Bible se révèle très courante et surtout très influente à partir des années 1100, jusqu'à la fixation, au milieu du XIII^e siècle, d'un texte scolaire standard appelé *Glossa ordinaria*³. Ce recueil de gloses constitue l'une des sources théologiques les plus lues au Moyen Âge, avec les textes de Pierre le Mangeur (*l'Historia scholastica*⁴) et de Vincent de Beauvais⁵. C'est à partir de ces trois sources principales, notamment celle de Pierre le Mangeur qui développe le plus précisément la pensée théologique concernant le personnage, que l'on tentera de dégager une représentation exégétique générale de Judas entre le XII^e et le XV^e siècle. Il s'agit pour chacun d'entre eux de commentaires littéraux qui n'en sont pas moins importants dans la construction de l'image du personnage, puisqu'à la base de toute connaissance et de toute réflexion d'ordre théologique sur les épisodes bibliques de la Passion.

- « Le vase de parfum »⁶ et la trahison : cupidité et matérialisme de Judas

L'Historia scholastica de Pierre le Mangeur constitue sans doute le meilleur exemple de la tendance exégétique médiévale à expliquer rationnellement le récit biblique à travers des interprétations communément établies. Ainsi, dans le chapitre CXVI, consacré au commentaire de l'épisode de l'onguent de la pécheresse, Pierre le Mangeur « brode » autour des raisons de la trahison et en donne des explications matérielles, comme le fait que Judas eût volé pour nourrir sa famille :

² Jean-Luc Solère, « Scolastique », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 1301.

³ Texte à la diffusion notoire jusqu'au XVI^e siècle (plus de 4000 manuscrits), il fait aujourd'hui l'objet d'une édition en ligne (dir. Martin Morard, IRHT-CNRS), disponible sur <http://gloss-e.irht.cnrs.fr>

⁴ Le théologien Pierre le Mangeur (Petrus Comestor) rédige *l'Histoire scolastique* entre 1169 et 1173, à Paris. Il s'agit d'un commentaire littéral et historial de la Bible, particulièrement influent et massivement copié. Nous utilisons ici son édition dans la *Patrologia latina* (n° 198) ainsi que la récente traduction de la partie évangélique par Pierre Monat (*Évangile historial*, Cabestany, Saint Jude, 2017).

⁵ Conseiller du roi Louis IX, le dominicain Vincent de Beauvais rédige entre 1246 et 1263 une somme qui est en fait une encyclopédie en trois parties : le *Speculum naturale*, le *Speculum doctrinale* et le *Speculum historiale*, le tout constituant ce qu'on appelle le *Speculum maius*. La dernière partie, le « Miroir historial », comprend l'histoire des Évangiles commentée. Le texte du manuscrit Douai BM 797 est édité en ligne par l'IRHT, disponible sur <http://sourcencyme.irht.cnrs.fr/> et <http://atilf.atilf.fr/bichard/>

⁶ « *De alabastro unguenti* ». Nous reprenons certains titres de chapitres et extraits traduits par Pierre Monat d'après Pierre le Mangeur, *Évangile historial*, *op.cit.*

En effet, il avait une femme et des fils, selon ce qui est écrit à son propos : « Que ses fils soient orphelins et sa femme veuve. » Il donnait donc à sa femme et à ses fils ce qu'il déroba⁷.

Cette pensée, sans doute inspirée par le psaume 108, démontre la continuité du motif de la famille de Judas depuis la littérature apocryphe antique. Pierre le Mangeur explique en outre que la rançon de la trahison fut au même prix que l'onguent gâché, que Judas penserait ainsi rembourser :

Ces trente deniers en valaient trois cents usuels, et Judas voulait ainsi compenser la perte sur l'onguent⁸.

Ces raisons donnant une explication pragmatique à la trahison, propres à Pierre le Mangeur⁹, ne contredisent cependant pas la cupidité liée au personnage, qui expliquerait même le choix et le temps de la trahison :

Judas, apprenant que les Juifs s'étaient rassemblés, s'en alla et passa un accord avec eux pour leur livrer Jésus au prix de trente pièces d'argent. Peut-être, parce qu'il avait entendu dire que le Seigneur devait mourir dans trois jours, a-t-il pensé qu'il était déjà aux mains de la mort et a-t-il voulu que cette mort imminente lui rapporte quelque-chose¹⁰.

- La Cène : la question de l'Eucharistie

Les quatre Évangiles ne respectant pas une temporalité identique concernant le déroulement de la Cène, la question de la présence de Judas lors de l'Eucharistie provoque un vif débat au cours du Moyen Âge. Le traître a-t-il reçu l'eucharistie ou non ? Pierre le Mangeur expose le problème, qui est surtout celui de l'indignité de Judas à recevoir le sacrement :

Nous avons dit que Judas était sorti avant l'institution de l'Eucharistie : cela semble aller contre Luc, qui parle du traître après avoir parlé du calice ; mais peut-être Luc fait-il une récapitulation d'après la tradition. Toutefois Hilaire [...] démontre que Judas n'était pas là : en effet, pendant qu'ils buvaient le calice, Jésus dit qu'ils le boiraient avec lui dans le Royaume du Père, ce dont Judas était

⁷ Trad. Pierre Monat, *ibid.*, p. 114, de : « *Habebat enim uxorem et filios, sicut scriptum est de eo : "Fiant filii ejus orphani, et uxor ejus vidua, etc."* » (*Patrologia latina* [PL], 198, p. 1597).

⁸ *Ibid.*, p. 141. « *Illi triginta denarii valebant trecentos usuales, et ita volebat Judas recompensare unguenti perditionem* » (PL 198, p. 1614).

⁹ La *Glossa ordinaria* ne précise que le caractère cupide de Judas (Mt 26,10).

¹⁰ *Ibidem*. « *Audiens autem eos Judas congregatos, abiit, et pepigit cum eis de Jesu tradendo pro triginta argenteis. Forte, quia, cum audierat Dominum tertio die moriturum, et putavit eum in morte detineri, mortem imminentem sibi lucretivam fieri voluit, et exinde quaerebat opportunitatem tradendi eum sine turbis* » (PL 198, p. 1614).

indigne. [...] On peut dire toutefois que Judas a reçu l'Eucharistie et s'écarter de ce que dit Hilaire. Quand Jésus a dit : « Faites cela en mémoire de moi », il a institué ce sacrement et implicitement détruit ce qui précédait. Quand il a dit qu'il ne boirait pas de vin jusqu'à ce qu'il en boive avec eux, « nouvellement », il a utilisé l'adverbe signifiant « d'une façon nouvelle », comme si c'était lui qui était nouveau, « sans introduire le vin en son corps » comme auparavant¹¹.

Ce commentaire est à rapprocher de l'Évangile de Matthieu, 26,29 : « Je vous le dis, je ne boirai plus désormais de ce produit de la vigne jusqu'au jour où je le boirai avec vous, nouveau, dans le Royaume de mon Père ». Ainsi, selon Pierre le Mangeur, même si l'on considère l'argument littéral selon lequel Judas était bien présent, le don de l'eucharistie concerne le futur don du Christ à la fois corporel et céleste, que Judas ne recevra pas. La théorie de la distinction entre la bouchée reçue lors de la Cène et l'eucharistie n'est cependant pas une pensée unanime au Moyen Âge : selon Guibert de Nogent, par exemple, Judas n'est pas exclu du sacrement eucharistique puisqu'il n'a encore rien commis¹².

- « Le Seigneur est enchaîné »¹³

L'épisode de l'arrestation fait également l'objet de commentaires historiques. Chez Vincent de Beauvais (comme chez Pierre le Mangeur mais aussi, par exemple, Jacques de Voragine), le fameux baiser de la trahison est expliqué comme un signe de distinction, servant à ce que les soldats reconnaissent Jésus parmi les disciples¹⁴, et justifié plus précisément dans le *Miroir historial* par la ressemblance physique entre Jésus et Jacques le Mineur¹⁵. Cette interprétation du baiser de la trahison comme signe de distinction semble courante dans la littérature française du Moyen Âge, concurrençant la thèse de Jean Chrysostome et de Jérôme, selon laquelle le baiser devait éviter que Jésus ne se méfiât. Pierre le Mangeur reste indécis

¹¹ *Ibid.*, p. 146-147. « *Quod autem ante traditionem Eucharistiae diximus Judam exisse, videtur contradicere Lucae, qui post calicem traditorem commemorat, sed forte Lucas de traditione recapitulat. Hilarius [...] probat Judam non interfuisse ; tunc enim bibentes calicem, secum dixit Jesus bibituros in regno Patris ad quod Judas indignus erat. [...] Dicit tamen potest Judam accepisse Eucharistiam, et dictum ab Hilario facile determinari. Cum ergo dixit Jesus : « Hoc facite in meam commemorationem », instituit hoc sacramentum, et tacite praemissum destituit. Cum ergo dixit se non bibiturum vinum, donec cum eis biberet novum, adverbialiter positum est, id est novo modo, tanquam novus, scilicet non incorporando mihi vinum, ut prius. » (PL 198, p. 1618).*

¹² Sur la théorie de Guibert de Nogent et pour avoir une idée globale de l'évolution de ce débat dans la théologie, voir Marie-Odile Boulnois, « La bouchée de Judas (Jn 13, 26-30) d'Origène à Thomas d'Aquin », art. cit.

¹³ « *De ligatione Domini* » (PL 198, p. 1622).

¹⁴ *Speculum historiale*, VIII, 39 ; *Historia scolastica*, CLVI : « *Et dederat illis signum, quia osculo indicaret eis Jesum* » (PL 198, p. 1622).

¹⁵ *Speculum historiale*, VIII, 12 : « *Inter quos tamen quasi anthonomacice Iacobus dictus est frater domini, quia quam simillimus fuit ei in facie* ».

quant à l'interprétation de la passivité de Jésus : « Après avoir accepté son baiser, Jésus l'appela ami, soit de façon ironique, soit selon leur relation passée »¹⁶.

- « Pendaison de Judas »¹⁷

C'est, chez Pierre le Mangeur, la notion de dépossession diabolique qui explique le choix du suicide par Judas. Le diable sort du corps du traître, provoquant une prise de conscience de la part de ce dernier. Par la suite, le diable profite de la souffrance de Judas pour entrer de nouveau en lui et provoquer le sentiment de désespoir (chapitre CLXII). La *Glossa ordinaria* ajoute l'idée que Judas a aggravé son crime (*non solum...sed...*) en se suicidant¹⁸.

Le motif de l'éviscération, bien que connu depuis longtemps et déjà lié de manière directe à la pendaison depuis (au moins) saint Jérôme, se voit développé dans le commentaire explicatif de la Glose ordinaire :

*[VISCERA] Que sunt sedes fraudis tanto scelere dirupta se cohibere non valuerunt. Merito autem per sedem doli viscera funduntur non per locum osculi, id est os quo osculatus est Iesum quamvis falsa superficie, sed per alium cui virus occulte malitie inerat*¹⁹

L'explication symbolique de l'éviscération de Judas est donc non seulement confirmée mais développée. Le fond du vice de Judas (ses entrailles) ne peut sortir du corps du traître par le lieu du baiser, qui a touché le Christ ; en revanche le ventre révèle l'origine de la ruse et de la malice. Dans l'*Historia Scholastica*, Pierre le Mangeur propose une explication plus rationnelle : après s'être pendu, Judas serait tombé et aurait ainsi eu le ventre crevé (chap. CLXII). Mais son commentaire des Actes reprend le symbolisme interprétatif de cet épisode, concluant sur l'idée

¹⁶ Trad. Pierre Monat, *op. cit.*, p. 152. « *Et suscepto osculo, vocavit eum Jesus amicum, vel ironice, vel secundum statum praeteritum* » (PL 198, p. 1622).

¹⁷ « *De suspendio Judae* » (PL 198, p. 1626).

¹⁸ « *Nihil profuit Iude egisse penitentiam per quam scelus corrigere non potuit. Sed quando frater sic peccat in fratrem ut emendare valeat quod peccavit potest ei dimitti. Sin autem permanent opera frustra voce assumitur penitentia, hoc est quod de eo dicitur: "Et oratio eius fiat in peccatum" ut non solum emendare nequinerit prodicionis nefas, sed proprii homicidii scelus addiderit* » [d'après Jérôme], *Glossa ordinaria* (Mt 27,5).

¹⁹ *Glossa ordinaria*, Actes 1,18. Trad. Anne Lafran (*op. cit.*, p. 421) : « les viscères, qui sont le siège de la fourberie, crevèrent suite à un tel crime et ne purent rester en place. De fait, il est juste que les viscères se soient répandus par le siège de la ruse : non par le lieu du baiser, c'est-à-dire la bouche, orifice trompeur à vrai dire, mais avec laquelle il avait embrassé Jésus, mais par un autre lieu où siégeait le virus d'une secrète malice ».

que le châtement reflète la faute (« *modum poena exprimit modus culpae* »²⁰). L'interprétation symbolique sera courante au Moyen Âge, popularisée notamment par Jacques de Voragine et les représentations artistiques. En revanche, la théorie de Pierre le Mangeur, selon laquelle le corps de Judas pendu serait tombé, ne trouve pas spécialement d'écho – cela s'explique peut-être par l'important succès iconographique de l'image de Judas pendu et éventré²¹, tirée de la Vulgate.

La pensée exégétique médiévale reprend donc pour beaucoup celle des Pères (résumée de toute façon dans la très influente *Glossa ordinaria*), en en développant particulièrement l'aspect littéral, historial, explicatif et donc rationalisant – sans oublier pour autant les justifications symboliques. Ces ouvrages savants sont très représentatifs de la pensée médiévale et de la manière de commenter le récit biblique. Il est à noter que la *Bible historique* de Guyart des Moulins, composée à la fin du XIII^e siècle, permettra une nouvelle diffusion du texte de Pierre le Mangeur traduit en ancien français. La « Bible du XIII^e », qui en est une nouvelle version, constitue la forme essentielle de diffusion de la Bible à la fin du Moyen Âge – ce qui explique l'influence déterminante de l'*Histoire scolastique* sur la littérature et *a fortiori* sur la réécriture de Judas en son sein.

2) Questions des grands penseurs

- Thomas d'Aquin et l'intention

Dans la pensée religieuse des XI^e-XIII^e siècles, comme dans la Glose, la théologie ancienne reste prédominante, à la fois influente et renouvelée par les théologiens comme Thomas d'Aquin (1224/1225-1274). C'est notamment grâce à l'influence de ce dernier que la pensée d'Augustin prédomine encore au Moyen Âge, et se trouve ainsi au centre des questionnements autour de Judas. Sans jamais contredire Augustin, Thomas d'Aquin, et avec lui d'autres penseurs médiévaux, (re)font entrer Judas dans le débat de la prédestination et du

²⁰ Pierre le Mangeur, *Historia scholastica*, « *In Actu apostolorum* », PL 198, p. 1650.

²¹ Voir Anne Lafran, *op. cit.*, p. 424 s. : le thème se développe nettement au XIII^e siècle, d'abord à travers la sculpture puis l'enluminure.

libre-arbitre²². De cette question philosophique découle celle du rôle et de l'intention de Judas dans le sacrifice christique et par là-même ceux du Christ. Ainsi, dans la *Somme théologique*, Thomas d'Aquin pose une question déterminante : le Christ a-t-il été mis à mort par lui-même ou par autrui ?²³ Selon le théologien, la mort de Jésus est bien volontaire (« Le Christ n'a donc pas été tué par d'autres, mais par lui-même »²⁴), et c'est justement ce qui en fait le prix²⁵. Cependant il n'en est pas responsable puisqu'il n'en constitue pas l'exécuteur : Thomas d'Aquin différencie ainsi la cause directe d'un fait et sa cause indirecte, ou cause active et cause passive. Il en conclut que « simultanément le Christ souffrit la violence qui le fit mourir, tout en mourant volontairement, car la violence faite à son corps ne l'emporta qu'autant qu'il le voulut »²⁶.

La figure du traître est donc providentielle dans ce schéma : elle dégage Jésus de l'accusation de suicide tout en lui permettant indirectement d'accomplir sa volonté propre. La faute de l'exécuteur qu'est Judas n'en est néanmoins pas moindre selon Thomas d'Aquin, qui suit en cela la morale augustinienne de l'intention. Dans la première partie de la *Somme*, Thomas prend d'ailleurs le traître en exemple de l'existence du mal, qui s'oppose au bien universel²⁷.

- Pierre Abélard et la providence du mal

Si la majorité des penseurs se contentent surtout de ranimer les réflexions des anciens théologiens les plus influents, d'autres vont amener des questionnements plus originaux – ou qui, à défaut d'originalité, vont chercher à des sources inhabituelles. C'est le cas du philosophe Pierre Abélard (1079-1142), qui soumet sa réflexion morale sur la trahison à une interprétation

²² Voir, pour une vision globale, Anne Lafran, *op. cit.*, p. 70 s.

²³ Troisième partie, question 47, article 1. Nous faisons référence à la traduction de Cédric Giraud dans *Écrits spirituels chrétiens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 475-477. Pour le texte original, voir Thomas d'Aquin, *Opera omnia*, éd. R. Busa, Frommann-Holzboog, 1980.

²⁴ Trad. Cédric Giraud, *op. cit.*, p. 476, de : « *Non ergo Christus est ab aliis occisus, sed a seipso* ».

²⁵ Ce dernier point est développé dans l'article suivant, l'article 2 de la question 47.

²⁶ Trad. Cédric Giraud, *op. cit.*, p. 477, de : « *Ad tertium dicendum quod Christus simul et violentiam passus est, ut moreretur, et tamen voluntarie mortuus fuit, quia violentia corpori eius illata est, quae tamen tantum corpori eius praevaluit quantum ipse voluit* ».

²⁷ Question 5, art. 2. La théorie exposée est, plus précisément, que le Bien est plus universel que l'être, car ceux qui ne sont pas attirés par le Bien ont la possibilité de ne pas être. Thomas prend pour exemple ce qu'il est dit de Judas dans l'Évangile de Matthieu (26,24) « Mieux vaudrait pour lui que cet homme ne fût pas né ». Judas est donc pris ici comme celui qui par excellence n'est pas attiré par la bonté.

providentielle du mal plus osée. En effet, selon lui, le plus grand mal peut être au service du plus grand bien, et ainsi le Père, le Fils et Judas sont liés dans une même coopération (!) :

In uno quippe et eodem facto, et Deus Pater et Filius et Iudas cooperati sunt, quia Pater Filium et Filius se ipsum et Iudas tradidit Dominum. Traditio illa, quam et Iudas operatus est, communem omnium redemptionem est operata. [...] Iudae uero nequitiam in salutem omnium Dominus conuertit. Ad maiorem utilitatem nobis malo istius quam illius bono diuina usa est gratia²⁸.

C'est par Judas que « le Seigneur a converti le monde entier au salut ». Le mal même est donc nécessaire au bien, dans son processus dramatique – et de la même manière Judas est nécessaire à Jésus, comme, en quelque sorte, son double noir. Abélard atténue ainsi la culpabilité du traître, s'inspirant certainement pour cela notamment d'Origène dans sa réflexion sur le péché, le consentement et l'intention, mais cette fois dans une perspective morale et éthique. Néanmoins, le théologien réaffirme la condamnation de Judas par l'éthique de l'*intentio* (l'intention), à la fois complémentaire et opposée au *consensus* (consentement) du Christ :

Car il est bien établi que des œuvres qu'il convient ou qu'il ne convient de faire sont également accomplies et par les hommes de bien et par les méchants, que seule sépare l'intention. [...] dans le même fait où nous voyons Dieu le Père et le Seigneur Jésus-Christ, nous voyons aussi le traître Judas. Car c'est par Dieu le Père que se fit la livraison du Fils, et elle fut faite par le Fils, et aussi par ce traître [...]. Le traître, par conséquent, fit ce que fit aussi Dieu, mais est-ce à dire qu'il ait bien fait ? Encore qu'il fit une chose bonne, aucunement il ne la fit bien, c'est-à-dire de telle manière qu'elle lui profitât. Car non ce qui se fait, mais dans quel esprit cela se fait, voilà ce que pèse Dieu, et non dans l'œuvre mais dans l'intention de l'œuvrant se situe mérite ou louange²⁹.

Abélard condamne l'intention de Judas et fait ainsi le lien entre Augustin et Thomas d'Aquin, en ajoutant cependant l'idée de la conciliation du mal commis par le traître avec le bien et le plan divin.

- Pierre Lombard et la question de la pénitence de Judas

²⁸ Pierre Abélard, *Commentaria in epistolam Pauli ad Romanos*, I, 3, 12, dans *Petri Abaelardi Opera theologica*, éd. E. M. Buytaert, Turnhout, Brepols, coll. « Corpus christianorum », 1969, p. 104.

²⁹ Pierre Abélard, *Conférences*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Éditions du Cerf, 1993, p. 223.

Les *Sentences*, achevées en 1157, constituent également un manuel fondamental de l'enseignement de la théologie jusqu'au XVI^e siècle. Leur auteur Pierre Lombard, évêque italien, y reprend l'idée du « mal pour un bien » en citant Jérôme : « *Unde etiam aliquando in Scriptura legitur malum appellari bonum, ut Hieronimus, Super Marcum : Malum, inquit, Iudae bonum fuit* »³⁰. Les *Sentences* abordent aussi la question de la pénitence de Judas, sujet qui occupera une place majeure en littérature et en particulier dans les réécritures théâtrales. C'est encore à travers un texte de Jérôme que Pierre Lombard expose ce cas :

*Iudas enim poenituisse legitur sine assecutione veniae, quia tali poenitentia non correxit crimen. Unde Hieronymus : "Nihil Iudae profuit gisse poenitentiam, per quam scelus corrigere non potuit. Si quando frater sic peccat in fratrem, ut emendar valeat quod peccavit, potest ei dimitti ; sin autem permanent opera, frustra voce assumitur poenitentia. Hoc est quod de eo dicitur : Et oratio eius fiat in peccatum, ut non solum emendare nequiverit prodicionis nefas, sed proprii homicidii scelus addiderit"*³¹

De manière assez surprenante, Pierre Lombard met en avant la conséquence des actes plutôt que la cause et l'intention. Il ne contredit donc pas la possibilité de la sincérité de Judas lors de son repentir (*poenitentia*) – contrairement à la majorité des penseurs qui affirment que Judas, en se pendant, s'est « mal » repenti.

D'autres théologiens, plus ou moins influents sur leur époque, ont soulevé d'autres théories qui pouvaient être reprises dans le débat général sur Judas et ses actes. La thèse d'Anne Lafran³² permet de voir de manière très complète la pensée théologique médiévale sur la mort du personnage. L'article précédemment cité de Marie-Odile Boulnois³³ permet quant à lui d'entrevoir le rapport des penseurs médiévaux à l'épisode de la « bouchée ». Ces deux études permettent de compléter le paysage du débat théologique qu'a pu susciter l'interprétation de Judas au cours des siècles qui nous intéressent.

Les études exégétiques et théologiques n'ont peut-être jamais été aussi importantes qu'à partir du XII^e siècle et progressivement jusqu'à la fin de la période médiévale. Si elles n'amènent

³⁰ Pierre Lombard, *Sentences*, Livre I, distinction 46, chap. 4, dans PL 192.

³¹ Pierre Lombard, *Sentences*, Livre IV, distinction 15, chap. 7, dans *ibid.*

³² *Op. cit.*

³³ « La bouchée de Judas (Jn 13,26-30) d'Origène à Thomas d'Acquin », art. cit.

pas vraiment de nouveaux débats d'importance concernant l'analyse du personnage canonique, elles ont le mérite de diffuser largement les grandes questions qui se posent à son sujet, notamment celles du libre-arbitre et du repentir, dans une approche scolastique combinant la rhétorique de la *quaestio*, la volonté explicative et l'exhaustivité de la somme. Très influencée par la pensée patristique qui reste quasi-unanimement majoritaire, l'approche théologique médiévale développe cependant certaines ambiguïtés du personnage, dont les conséquences portent surtout sur les plans éthique et moral.

II. Les sermons

C'est sans doute dans le phénomène de la prédication que l'incidence des considérations morales sera la plus manifeste. Nous pouvons d'ailleurs nous demander avec Gilbert Dahan

si, finalement, la prédication n'était pas le but de tout travail exégétique, du moins dans un contexte d'exégèse confessante, comme l'est l'exégèse chrétienne de la Bible au Moyen Âge : l'un des présupposés de cette exégèse est que l'Écriture sainte contient la Parole de Dieu, une Parole qui n'est pas simplement enseignement philosophique abstrait mais invitation à agir, à calquer sa conduite sur le modèle qu'elle propose – l'exégèse expliquant le message, la prédication transmettant cette explication nécessaire³⁴.

La compréhension exégétique de l'Écriture servant en premier lieu à la transmission de ses dogmes, il paraît en effet naturel que l'objectif en soit la propre diffusion, au sein d'une Église à fonction également éducative et encadrante. Le sermon, prononcé par le prêtre avant, pendant ou après une messe, ne sert-il pas avant tout à transmettre le message moral tiré de l'interprétation des Écritures ? Dans ce cas, quel est l'enseignement moral à retirer des apparitions bibliques de Judas ? Dans la rhétorique homilétique de langue vernaculaire³⁵,

³⁴ « Exégèse et prédication au Moyen Âge. Hommage au P. Louis-Jacques Bataillon, o.p. », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 95/3 (2011), p. 557-579.

³⁵ Nous nous intéresserons ici uniquement aux sermons de langue française, à travers lesquels on peut entrevoir le « premier » lien entre le clerc et le laïc, ou la principale manière de diffuser le message théologique par la vulgarisation, par la rhétorique, mais aussi par la poétisation. Pour des exemples de sermons latins : voir Humbertus de Romanis, *Sermones ad status, tractatus II*, 2 ; 56 ; et Jacques de Voragine, *Liber Mariale*, 24 ; *Quadragesimale* 1 ; 46 ; 60 ; 70 ; 80 ; 87 ; 88 ; 89 ; 90 ; 94.

l'interprétation dogmatique donne lieu à des développements à portée didactique et moraliste, et ces développements peuvent puiser dans les réflexions posées par les interprétations de Judas évoquées plus haut.

1) La transmission des dogmes par un Judas en contre-exemple

C'est ce que l'on voit dans certains textes homilétiques cherchant avant tout à donner une valeur pédagogique à la réflexion théologique et exégétique première. Par exemple, l'évêque Maurice de Sully, prédicateur de la seconde moitié du XII^e siècle à Paris, a transmis le problème théologique de la « bouchée » de Judas en le reliant aux pratiques de la communion et de la confession :

Quar ce tesmoigne la saint Escripiture, que cil qui manjue le cors Nostre Segnor, e boit le suen sanc, e ne mie dignement ; cil le manjue e boit a sa dampnation. Que porfita a Judas la boucie de pain que Dex li mist en la bouche ? Judas reçut le pain de la main Nostre Segnor ; e com il l'ot trangloti, si li entra li diables el cors. Aussi est del mauvais home qui ne dengne son pecié regehir ne deguerpir, mais hardiement s'acumenie : malvais i vient, pires s'en revait <quar il se fait copable del sacrement Nostre Segnor. Por ço, bones gens, esgardés vers vos meismes, que vos soiés bien apareillié e bien confés³⁶.

Il s'agit ici d'une transmission morale de la scène de la bouchée, mettant en avant l'obligation de sincérité dans la communion et d'humilité dans la confession. Selon Maurice de Sully, si le diable a pu entrer en Judas, c'est parce que ce dernier n'a pas reçu l'eucharistie avec foi et sincérité. L'intérêt de cet exemple est de nous montrer que la forme du sermon est sans doute celle qui laisse le plus transparaître l'adaptation de la pensée théologique aux mœurs concrètes de l'époque et aux problèmes spécifiques des fidèles médiévaux. Dans son double-objectif d'encadrement et d'instruction des populations, la prédication doit mettre en avant le péché pour mieux provoquer la confession. Dans cette logique, un personnage de pécheur, et *a fortiori* le pécheur par excellence qu'est Judas, peut être utilisé et construit comme un exemplum. La prédication, dans son but liturgique de monstration des voies du salut et dans celui, moral, de lutte contre les vices, use de ces anecdotes moralisantes que constituent les exempla notamment

³⁶ *Maurice of Sully and Medieval Vernacular Homily*, éd. C. A. Robson, Oxford, B. Blackwell, 1952, p. 114-115.

à partir du XII^e siècle³⁷. La figure de Judas, qui n'est certes pas une figure d'exemplum en soi puisqu'il s'agit d'un personnage biblique et non d'une figure quotidienne ou historique, va cependant subir l'influence de cette esthétique du recours à l'anecdote et être utilisée comme exemple en soutien d'une démonstration morale.

C'est en effet principalement dans cette logique structurelle, celle de l'usage exemplaire, que Judas semble développé dans la littérature homilétique des XII^e-XV^e siècles. Si le personnage et ses actes constituaient le sujet de plusieurs homélies patristiques³⁸, il ne paraît plus aussi représenté dans les sermons médiévaux en latin ou en français. Les quelques textes dont nous pouvons faire état sont représentatifs d'une figuration souvent succincte du traître biblique, comme une étape dans une argumentation et non comme sujet principal de celle-ci. On peut citer en exemples plusieurs sermons anonymes renvoyant à la question de l'intention de Judas et de celle de Dieu, reflets de la controverse réactualisée notamment par Pierre Abélard. Deux sermons inédits, le sermon sur le psaume 40 et le sermon *[N]os i devum savoir*, présents tous les deux dans le manuscrit BnF fr. 13316 (XIII^e s.)³⁹, posent ainsi la question de la connaissance divine de la future trahison de Judas. En effet, si la Crucifixion entre dans le plan divin, alors les exécuteurs ne sont pas des pécheurs, en tant qu'exécutants de la volonté de Dieu. La réponse fournie est celle d'Abélard, qui avait choisi le même exemple pour illustrer sa morale de l'intention : ce qu'ils firent était le bien, mais ce qu'ils voulurent faire ne l'était pas (fol. 21r). Le raisonnement est directement inspiré par la scolastique médiévale, et l'influence du raisonnement dialectique se retrouve dans la rhétorique du sermon, construit selon les règles du discours. La pensée théologique vivace est donc directement influente dans l'art de la prédication, et ainsi sur les populations laïques. Par exemple, dans un autre sermon du même recueil, Judas est utilisé comme contre-exemple dans un discours de dénonciation de la simonie (sujet rare dans les sermons puisque le public visé n'est cette fois pas le laïque) : il s'agit d'un sermon anonyme sur le psaume 39⁴⁰. L'auteur y fait un rapprochement entre les prêtres qui vendent la messe pour le profit qu'ils en tirent et Judas « qui quida vendre nostre holocauste »,

³⁷ « Pour composer leurs sermons, les prédicateurs disposent d'instruments de travail communs : Glose ordinaire, concordances et distinctions bibliques pour faciliter l'interprétation du texte biblique, florilèges patristiques pour trouver sans peine des « autorités », recueils d'*exempla* pour agrémenter le sermon de brefs récits, historiques ou anecdotiques, propres à édifier l'auditeur tout en retenant son attention » (Dominique Poirel, « Prédication », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 1138). Cette nouvelle inspiration entre dans un souci, progressif jusqu'à la fin du Moyen Âge, d'adaptation à un public laïque.

³⁸ Voir *supra*, p. 87 s.

³⁹ Respectivement aux fol. 48r-49v et 19r-21v.

⁴⁰ BnF fr. 13316, fol. 46r-48r.

Car N.S. Ihesus nos est *holocaustum totum incensum* : tot doit estre offers a Deu, nient n'en doit avoir li prestres, nient cil qui offrir le fait. Car vendre n'achater nel doit hom, e cil qui en simonie achatent les eglises e vendent, e li bon prestre qui agaient les offrendes, si unt esperance des deniers, si cantent les deux messes u les trois, et sil n'i cuident nient prendre : nient n'i cantent. Ço sacez qu'il retient del holocaste, mais il le comperrunt⁴¹.

Tout est donc encore une question d'intention : Judas apparaît avant tout comme l'exemple de la mauvaiseté dans le dessein. Ces apparitions homilétiques de Judas relèvent toujours de la dimension contre-exemplaire du personnage au sein d'une argumentation.

La condamnation de Judas en figure du mal peut, de plus, être favorisée par l'esthétique de l'oralisation inhérente à celle de l'homilétique. Le théologien, universitaire et grand prédicateur Jean Gerson (1363-1429) s'adresse au traître dans un sermon en langue vernaculaire et a recours à une expression lyrique de la fustigation :

Mais je vouldroye bien scavoir quelle chere tu faisois o traiteur et desloyal judas tu diz je judas qui le jour paravant avoyes promis de livrer ton bon seigneur et maistre Jhesuchrist quel estoit ton cuer quel ton regard quant tu regardoies et apercevoies telles dures complaints O cuer sans cuer o cuer plus endurci que pierre de marbre qui ne s amollit ne ne se fend et rompt au feu de telle amour et de telle compassion O cuer d homme inhumain cuer plus fier plus bestial et plus creul que de lion quant ne se veult affléchir et adoucir De quels yeulx povoies tu regarder o traître judas⁴².

Jean Gerson emploie l'idée de l'incompréhension personnelle face à un acte insensé et surtout face à l'indifférence de Judas en regard de l'amour du Christ. Judas est incriminé, réprouvé, par le biais d'un discours oral et lyrique qui se justifie en ce qu'il s'adresse au *cœur* du traître⁴³. L'extrait est remarquable par sa capacité à faire de Judas un être physique, dont on mentionne le « cuer » mais aussi le « regard », les « yeulx », pour finalement mieux détourner ces attributs humains. Gerson insiste effectivement sur l'absence de cœur (« O cuer sans cuer ») et sur l'inhumanité du personnage, ce processus de déshumanisation se voyant soutenu par les comparaisons minérale (« plus endurci que pierre de marbre ») et animale (« cuer plus fier plus

⁴¹ Fol. 47r. Transcription de Michel Zink, dans *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, H. Champion, 1976, p. 419.

⁴² BnF fr. 990, fol. 169r, cité et transcrit par Vivianne Griveau-Genest dans *L'esthétique du faire croire : étude littéraire des sermons français et latins de Jean Gerson* [thèse de doctorat soutenue en 2017, sous la direction de Marie-Christine Gomez-Géraud et de Jean-Yves Tilliette], p. 351.

⁴³ Viviane Griveau-Genest montre d'ailleurs comment ce texte mais aussi sa mise en page dans le manuscrit dépendent d'une structuration oralisante : *L'esthétique du faire croire : étude littéraire des sermons français et latins de Jean Gerson*, *ibid.*

bestial et plus creul que de lion »). Le prédicateur rend Judas concret pour mieux montrer qu'il est inhumain ; en quelque sorte, il l'humanise pour mieux le déshumaniser. L'oxymore « homme inhumain » résume tout à fait cette perspective.

Outre l'insertion de Judas dans une rhétorique de l'oralité, qui aura des conséquences sur le théâtre (où le discours sermonnaire est d'ailleurs omniprésent par l'usage théâtralisé de la prédication), la diffusion du personnage auprès du public populaire semble s'être surtout faite par la construction d'une figure contre-modèle. Judas y est toujours le modèle à éviter, relié de manière directe au quotidien du collectif populaire, et actualisé par des motifs concrets comme la confession. Thématiquement, les apparitions de Judas dans les sermons restent ancrées dans une structure liturgique et canonique⁴⁴, et prouvent une influence directe des discussions théologiques qui leur sont contemporaines sur les orateurs. Symboliquement, le personnage entre dans le message quotidien des laïcs (aussi par l'usage de la langue vernaculaire), dans une démarche d'identification contre-exemplaire – ou, pourrait-on dire, de contre-identification.

2) L'influence du contre-exemple, des homélies à la littérature

Émanations de la pensée cléricale, les sermons exerceront de nouveau une influence sur la construction de cette même pensée, dans une intertextualité réciproque affectant l'imaginaire collectif. Ainsi certains leitmotifs, mais aussi certains discours ou formulations, vont faire le lien entre les textes homilétiques et les textes littéraires écrits par des clercs indépendamment du discours cultuel. L'ampleur de la prédication médiévale en fait une forme courante et très souvent réutilisée dans les autres textes à valeur non liturgique. Ainsi en est-il du sermon pour le Vendredi saint tiré des *Apostilles* du dominicain Hugues de Saint-Cher (XIII^e s.), développant en partie les remords de Judas⁴⁵ : ce texte est avant tout de valeur exégétique, s'agissant d'une *lectio* littérale, adaptée au style oral de la *praedicatio* (« Mes qui demanderoit [...] Responsio : [...] »⁴⁶). Dans ce texte, non seulement Judas rend les deniers aux Juifs mais il demande la restitution de Jésus en retour : « j'ai traï a tort mon seingnor. Vés ci vos den[iers]. Por Dé rendez

⁴⁴ « À quelques exceptions près, l'histoire du Christ et de ses apôtres que racontent les prédicateurs se fonde sur les récits évangéliques, et non sur des sources apocryphes » (Nicole Bériou, *L'avènement des maîtres de la Parole : la prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1998, p. 491).

⁴⁵ Version latine : BnF Lat. 16481, fol. 189vb-193ra (sermon 115), édité par Nicole Bériou dans *ibid.*, p. 776-786 (p. 781) ; version en langue vulgaire : BnF Lat. 16482, fol. 136r-141v (« *Passio Domini nostri Iesu Christi* »), édité dans *ibid.*, p. 787-799 (p. 793). Nous reproduisons les paragraphes 17 et 18 de cette dernière version en

Annexe 3.

⁴⁶ **Annexe 3**, 18.

le moi ». Judas accorde, certes, une valeur matérielle au Christ, et même marchande ce qu'il est sacrilège de considérer ainsi – et c'est d'ailleurs aussi ce qui est développé ensuite par la colère de Judas à l'encontre du « gâchis » de l'onguent par Marie-Madeleine, à l'origine même de sa trahison. L'auteur développe cependant une comparaison avec les pécheurs (usuriers, voleurs, meurtriers) : Judas *rend*, tandis qu'eux *prennent* sans rendre :

A l'exemple de Judas devroient estre confondu li usurier, li robeor et li murtrier de cest monde qui ne se volent confesser ne rendre ce qu'il ont de l'autrui par mauvese reson ; ils sont paiors que Judas [...] qui se confessa et rendi⁴⁷

Par ce développement rhétorique, le prédicateur accuse ceux qu'il considère comme pires que Judas (« paiors que Judas »). Le traître entre ici dans une rhétorique de la culpabilisation, par le biais d'une comparaison accablante puisque les pécheurs visés sont présentés comme « pires » que celui qui est habituellement défini comme « le pire ». Cependant la faute de Judas est qu'« il ne cria pas merci » ; pour cela, Judas a tout perdu : ses biens, « le corps qui pendeit, et l'ame qu'il rendoit au deable »⁴⁸.

On trouve le recours à la même comparaison accablante chez Gautier de Coinci (1177/1178-1236), clerc bénédictin connu notamment pour son recueil des *Miracles de Nostre Dame*, texte largement diffusé au Moyen Âge au vu de sa tradition manuscrite. Dans le miracle 11 du Livre I, l'auteur condamne de la même manière les Juifs, qu'il juge pires que Judas car eux ne rendent pas le bien qu'ils ont amassé :

Diex les porroit par grant raison
Toz apeler de traïson
Mielz que Judas qui le vendi.
Ce qu'il en eut luez le rendi
Et luez gehi qu'il eut pechié,
Luez eut tel duel de son pechié
Qu'il se pendi a sez deus mains.
Cil pechent plus, ne mie mains,
Car chascun jor vendent le sanc
Qui degouta de son saint flanc.
Judas rendi ; cist pas ne rendent. [...]
Chascun jor font de Dieu marchié,

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.* Cette juxtaposition syntaxique du corps pendu et de l'âme au diable est particulièrement intéressante à mettre en regard de la tradition à la fois iconographique et théâtrale du diable « accoucheur » de l'âme du corps de Judas pendu. Voir l'**Annexe 2** en illustration.

Que plus vivent, plus le tormentent⁴⁹.

Gautier de Coinci utilise à la fois l'esthétique du sermon et la figure de Judas pour développer un discours de haine hyperbolique à l'encontre des Juifs. Il s'agit d'un très long discours inséré au milieu du récit, très clairement réquisitoire, d'autant que le lien et la transition avec la narration sont assez abrupts⁵⁰. Les Juifs seraient, selon l'auteur, pires que Judas puisque ce dernier a rendu ce qu'il a gagné de la trahison et a éprouvé du remords, tandis que les Juifs sont continuellement sur la voie du péché : « Car chascun jor vendent le sanc », « Chascun jor font de Dieu marchié, / Que plus vivent, plus le tormentent ».

On trouve encore le même rapprochement dans un extrait du *Pèlerinage de Vie humaine*, long périple allégorique et moralisant de Guillaume de Deguileville (XIV^e s.), également objet d'une grande diffusion manuscrite. L'auteur dénonce cette fois les prêtres coupables de simonie, dits pires que Judas en ce qu'ils ne rendent pas l'argent du mal :

De tel main pas exent ne sont
Ceus qui les messes chanter font
Pour prametre et donner argent.
Les prestres aussi pas exent
N'en sont qui (les) deniers en prennent,
Ains au fauz Judas ressemblent
Qui Jhesu pour deniers vendi.
Et avec ce encore te di
Que pires il sont que Judas ;
Quar, quant il vit qu'il n'avoit pas
Bien fait, les deniers il rendi,
Mais ne veulent pas faire aussi⁵¹.

⁴⁹ Nous nous basons sur l'édition de V. F. Koenig : Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame*, Livre I, miracle 11, v. 347-363, t. 2, Genève/Paris, Droz/Minard, 1961.

⁵⁰ Le miracle raconte l'histoire d'un archevêque ; toute la (très longue) partie écrite comme une sentence à l'encontre des Juifs est introduite ainsi :

« Encor oppose et encor tence
Li soutilz clers, li bien creans,
Par ses biaux dis as mescreans,
As faus gyüs, as faus herites,
Que confonde Sainz Esperites !
Mout les haï et je si fus ».

(*Ibid.*, v. 204-209)

⁵¹ Nous faisons référence à l'édition de J. J. Stürzinger : Guillaume de Deguileville, *Le Pèlerinage de vie humaine*, Londres, Nichols and sons, 1893, v. 9869-9880. La plus récente édition de Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu (Guillaume de Deguileville, *Le livre du pèlerin de vie humaine (1355)*, Paris, Librairie générale française [Le livre de poche, 33642. Lettres gothiques], 2015) correspond à une version plus tardive de l'œuvre.

Si une influence directe entre ces deux derniers textes et celui d'Hugues de Saint-Cher paraît difficile à établir, celle qu'aurait pu exercer Gautier de Coinci sur Guillaume de Deguileville est probable ou au moins possible ; en tous cas, on voit dans ce rapprochement un imaginaire commun et une construction rhétorique courante, où Judas est utilisé comme une figure de recours argumentatif, symbole du mal dans ce qu'il a de pire, faisant de ceux qui sont jugés encore pires des figures hyperboliques.

Les homélies médiévales se constituent donc en enseignement doctrinal et moral dans la continuité directe de l'exégèse de la même époque. Elles permettent ainsi la large diffusion du débat théologique sur Judas et créent même un lien entre ce dernier et le public, tant clérical que populaire, qui se sent concerné par cette figure vue et utilisée comme une image contre-exemplaire. Au sein du processus d'adaptation de la théologie aux questions et problèmes concrets des contemporains, Judas est introduit comme une figure archétypale, permettant de jauger la mauvaiseté d'un fait, d'un acte, d'une personne, d'une collectivité...et de construire un raisonnement comparatif ou argumentatif, dans lequel Judas constitue donc une figure rhétorique. Cette approche est reflétée dans les textes non-liturgiques, et va encadrer toute la construction d'un imaginaire autour du personnage.

III. Un contre-exemple dans la littérature profane et édifiante

Le rayonnement de Judas en tant que contre-exemple théologique va dépasser la seule influence stylistique et thématique. Le personnage, dont l'imaginaire est discuté et diffusé dans tous les milieux, va devenir un grand symbole, contre-modèle, un exemple à ne pas suivre. La figure de Judas étant connue de tous, sa notoriété permet de faire passer un message clair, compréhensible et qui va au-delà du proprement religieux. Or on voit, à partir du XI^e siècle en France, l'émergence d'une littérature profane liée à un processus de diversification et de diffusion des textes en langue vulgaire. Cette catégorie de textes englobe des formes variées qui ont en commun de ne pas attribuer au sujet religieux la place première et principale de l'œuvre. Cependant, dans un temps où l'humain, comme la société, se définissent à travers le rapport au

divin, le profane (existe-t-il seulement ?) est toujours lié au religieux qui est omniprésent. La Bible étant perçue comme le miroir du monde, la réflexion et l'enseignement passent par le message évangélique ; c'est ce qui justifie la présence et l'adaptation courantes de Judas au sein d'une littérature à usage non liturgique. Dans ce cadre de l'émergence d'une littérature profane en langue française, quelles sont les usages, explicites ou implicites, du personnage ?

Les textes littéraires médiévaux, quels qu'ils soient, ont volontiers recours à l'Histoire sainte ainsi qu'aux rapprochements avec la figure christique et le récit Passional. Nombre d'évocations littéraires de Judas s'intègrent à de simples rappels de la Passion ou allusions au rôle qu'y a joué Judas. On peut citer en exemple un extrait d'*Aspremont*, chanson de geste de la fin du XII^e siècle ; il s'agit d'un moment-clé de l'œuvre, où le personnage du pape justifie la Croisade par l'allusion au sacrifice christique lors d'un discours proche de la prédication :

Juif lou pristrent, car Judas lor mostra ;
.XXX. deniers an ot, mar les bailla.
Qant Dex por nos souffrir mort andura,
Et Il por nos ocire se laissa [...]
Faisons por Lui ce qu'Il por nos fait a.
Cil iert sauvez qui por Lui ci morra.
Je vos dirai quel loier an avra :
O les apostres herbergier s'en ira,
O les martirs Dex le coronnera⁵²

Cet exemple démontre en premier lieu la large diversité des genres textuels intégrant un procédé d'évocation de la Passion et également, en l'occurrence, de la trahison de Judas. La chanson de geste s'inscrit dans l'Histoire (*Aspremont* fait partie de la geste de Charlemagne) et, dans le même temps, dans une symbolique chrétienne. Ce passage illustre la force du lien entre l'épique et le sacré, puisque la Croisade est souhaitée comme un sacrifice offert au Christ et en réponse au sien. L'image sacrificielle du chevalier-héros imitant Jésus fait entrer la chanson de geste dans un sentiment profondément religieux, allant ici jusqu'à une dramatisation de la Passion. Si l'évocation de Judas dans ce contexte n'introduit pas vraiment de nouveauté concernant sa représentation, elle l'inclut automatiquement et directement au processus dramatique de la Passion, qui peut lui-même se retrouver adapté à des récits divers et destinés à des publics variés. Le personnage entre ainsi dans l'histoire littéraire profane et française par

⁵² *Aspremont : Chanson de geste du XII^e siècle*, v. 7225-7234, éd. François Suard, Paris, H. Champion, coll. « Champion classiques Moyen Âge », 2008, p. 468-470. Cette édition est basée sur le manuscrit BnF fr. 25529.

des rappels concis de son rôle biblique, qui font de lui une figure omniprésente du point de vue littéraire et indispensable du point de vue dramatique et religieux.

1) En figure de comparaison dans les exempla et dans la tradition allégorique

Il a déjà été question de l'emploi de la figure du traître en tant qu'exemple et figure comparative dans une démonstration, particulièrement bénéfique à la construction du discours de prédication. Ce dernier peut être adapté à l'intérieur d'un texte littéraire, comme dans le miracle de Gautier de Coinci où la mauveté superlative de Judas servait à mesurer celle des Juifs⁵³. On retrouve ce procédé comparatif rattaché à Judas dans divers ouvrages de la littérature médiévale, par exemple dans le recueil de la *Vie des Pères*, vaste ensemble de contes pieux versifiés datés du XIII^e siècle. Les quarante-deux premiers contes de cette œuvre composite et hétérogène dépeignent, selon Geneviève Hasenohr, « avant tout la lutte de l'homme, [et] mettent en évidence la part qui lui revient dans l'œuvre du salut »⁵⁴. Le conte « Goliard » raconte l'histoire d'un clerc pécheur entrant dans une riche abbaye afin de la voler ; or, il y reste sans parvenir à passer à l'acte et finit par se repentir. C'est lors de son discours de pénitence, qu'il adresse en prière à Dieu, que le personnage se compare lui-même au traître Judas – suivant toujours l'idée selon laquelle le mal suprême (ou considéré hyperboliquement comme tel) vient de celui qui serait « encore pire que » Judas :

« Jhesucriz, rois de majesté,
qui un an ai ja ci esté
n'onques n'i fis bone oreison,
ainz entendi a traïson
et a Deu honir et lober
et a ces saintes genz rober [...] !
Plus lerres que Judas seroie,
qui son seignor vendi a tort,
dont il reçut malvese mort.
Le ferai je ? Nehil, por voir.
Jap or covoitise d'avoir
Ne traïrai Deu ne sa gent⁵⁵. [...] »

⁵³ Voir *supra*, p. 92-93.

⁵⁴ « Vie des Pères », dans *Dictionnaire des Lettres françaises : le Moyen Âge*, dir. Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 1476.

⁵⁵ D'après l'édition du manuscrit f (BnF fr. 24301) par Félix Lecoy : *La Vie des Pères*, t. 2, Paris, Société des anciens textes français, 1993, v. 11976 à 11994.

Le rapprochement avec Judas n'est pas un hasard puisque le personnage du conte est, comme le traître de Jésus, resté au plus près de Dieu et au cœur de sa communauté pour finalement les trahir. Le clerc de « Goliard » suit cependant l'itinéraire spirituel inverse de celui du personnage biblique puisqu'il entre dans l'abbaye dans l'objectif de commettre son crime puis se repent (à temps, contrairement à Judas). On remarque d'ailleurs comme l'évocation du traître biblique est ce qui amène le personnage, dans sa prière de pénitence, à prendre la décision d'abandonner son vice : « Plus lerres que Judas seroie, [...] Le ferai je ? Nehil, por voir ». L'exemple moral de ce texte rejoint une éthique commune à de nombreux contes de *La Vie des Pères*, selon laquelle la foi doit venir du cœur et d'une conversion intérieure. L'usage de la figure contre-exemplaire de Judas ne peut qu'appuyer ce message, en tant que personnage lui-même bon en surface (du fait de son rôle apostolique) mais mauvais dans l'âme.

D'autres occurrences du personnage en tant que contre-exemple au rôle paradoxalement édifiant se présentent dans les déjà cités *Miracles de Nostre Dame* et en démontrent une même utilisation en contre-modèle hors d'un contexte de discours sermonnaire. Dans le miracle des « Deus freres » (Livre II, miracle 19), un juge corrompu est, à sa mort, comparé à Judas par « Li vrais jugieres », qui le condamne au châtement du traître :

Pour faus jugemens qu'il a fais
Et pour ce que tant s'est mesfais
Que maint home a desirété
Et que vendue a vérité
Si com Judas, qui me vendi,
Le jugement en fas et di
Que dampnez soit avec Judas⁵⁶.

Et en fait d'illustration, la suite du texte de Gautier de Coinci constitue une description précise et poétisée de l'Enfer des traîtres, auquel est destiné le personnage du juge.

N'est nus qui vos seüst retraire
La paission ne le contraire,
La grant tristece, la grant ire,
La grant doleur ne le martire
Ne les tormens grans et divers
Que Judas, li lerres parvers,

⁵⁶ Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, Livre II, miracle 19, v. 125 à 131, éd. V. F. Koenig, t. 4, Genève, Droz, 1970.

Et plusour autre traïteur
Sousfroient en cele pueur⁵⁷.

Le personnage fictionnel du miracle est donc lié au traître biblique par leur châtement commun aux enfers. Le texte témoigne à nouveau de la valeur comparative et contre-exemplaire de la figure de Judas dans ses réécritures littéraires. Le péché du traître et son imitation doivent être plus répugnants encore aux yeux des lecteurs médiévaux lorsque leur en sont montrées les conséquences infernales et éternelles. L'exemple du châtement infernal de Judas et du juge a une valeur nettement morale et un effet didactique : il s'agit de ne pas imiter ces contre-modèles afin de ne pas être jeté symboliquement « En la chaudiere ou Judas bout »⁵⁸. Et l'auteur d'insister, en conclusion du miracle, sur son avertissement :

Pour ce qu'au bien point ne s'aploient,
Pour leur savoir, que mal emploient,
Por vérité, qu'il pervertissent,
Pour ce que plusieurs genz traïssent,
Avec Judas, qui Dieu traï,
Ou puant gouffre ou cil chaï,
Dont ci devant vos ai retrait,
A cros de fer seront tuit trait⁵⁹.

En tant que personnage communément utilisé comme comparant négatif, Judas devient un élément symbolique central et porteur de sens didactique. Figure rhétorique, il peut également être utilisé dans l'esthétique de l'allégorie, comme une étape supplémentaire du processus symbolique. La trilogie des « pèlerinages » de Guillaume de Deguileville constitue un grand exemple du genre allégorique qui se développe dans la littérature française aux XII^e-XIII^e siècles : relatant un voyage à la fois merveilleux, moral et spirituel, *Le Pèlerinage de vie humaine* laisse une place importante aux motifs bibliques dont ceux relatifs à la trahison. Au cours de son périple, le personnage du pèlerin rencontre les péchés allégorisés dont Dame Paresse, qui s'empare des pécheurs à l'aide de cordes parmi lesquelles une qui « nommee est Desperation »⁶⁰ : « c'est celle ou fu Judas pendu »⁶¹. À un moment du Moyen Âge où l'on a tendance à mettre en avant les instruments de la Passion comme autant d'objets concrétisant la

⁵⁷ *Ibid.*, v. 191-198.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 471.

⁵⁹ *Ibid.*, v. 447-454.

⁶⁰ Guillaume de Deguileville, *Le Pèlerinage de vie humaine*, *op. cit.*, v. 7230.

⁶¹ *Ibid.*, v. 7231.

vénération christique, la référence symbolique qu'opère ici Guillaume de Deguileville démontre que l'objet caractéristique du péché dans la Bible peut également être pris comme allégorie négative. Dans le texte, les cordes de Paresse, comprenant celle de la pendaison du traître, s'apprêtent à emporter le personnage du pèlerin, qui serait emmené par la Désespérance, comme le fut Judas, s'il n'était pas sauvé par la colombe de Grâce de Dieu. On retrouve une référence à la pendaison de Judas plus loin dans l'œuvre, lors de la rencontre du pèlerin avec Avarice, qui garde l'arbre où Judas se pendit ; Avarice précise le rapport réciproque qui la lie à cet arbre particulier : elle le « garde » moins que lui ne la « tient » et l'« apoise »⁶². Le processus de personnification rend palpable la pensée des liens entre les vices et péchés du personnage : Avarice et Paresse constituèrent toutes deux le « terrain » de la désespérance de Judas, matérialisée par l'arbre et la corde (v. 9550-9562).

2) Reprise des motifs

Les motifs encadrant les apparitions bibliques de Judas jouissent également d'un certain succès dans les textes médiévaux. Le thème du baiser de la trahison, très représenté dans les arts au Moyen Âge⁶³, devient en littérature un évident symbole de perfidie, motif pouvant s'adapter à toute forme esthétique textuelle. C'est avec une certaine originalité qu'il apparaît dans le *Roman de Renart*, précisément dans la branche VII dont la composition est datée d'environ 1185. Cette branche constitue notamment une parodie de jugement illustrée par le procès de Renart, dont les fautes sont énumérées par ses nombreuses victimes animales. Lors d'un discours au cours duquel le personnage de Brun l'ours parle longuement des multiples trahisons du goupil, il termine par l'évocation de l'attaque d'une mésange évoquant le motif du baiser de la trahison :

Puis refit il bien que lerre
de la mesange sa conmere,
qant il au baisier l'asailli,
come Judas, que Dieu traï⁶⁴.

⁶² *Ibid.*, v. 9417-9420.

⁶³ Voir par exemple Émile Mâle, *L'Art religieux du XI^e siècle en France* [...], *op. cit.*, p. 97-101.

⁶⁴ *Le Roman de Renart*, t. 1, éd. Jean Dufournet, Laurence Harf-Lancner, Marie-Thérèse de Medeiros *et al.*, Paris, H. Champion, 2013, p. 516 (branche VII, v. 1021 à 1024).

Le personnage fait référence à un épisode raconté dans la branche IIIa : Renart use de sa ruse en demandant un baiser à une mésange dont il veut en fait se saisir. Mais la mésange est plus rusée que lui et accepte de l'embrasser uniquement s'il ferme les yeux ; elle parvient ainsi à éviter ses crocs jusqu'à l'arrivée des chasseurs qui font fuir son assaillant. La comparaison explicite à l'épisode de l'arrestation du Christ est surprenante : l'utilisation de cette image n'entre plus vraiment dans un procédé de rapprochement avec l'Histoire sainte, comme cela était le cas dans les autres textes, mais plutôt d'insertion de l'intrigue dans un symbolisme courant. En effet, la littérature animalière, dont le *Roman de Renart* est sans doute le plus grand témoin de la période médiévale, est avant tout symbolique. Renart est un grand symbole, l'avatar du trompeur, provoquant le rire mais aussi l'antipathie : il est, comme Judas, un prototype du méchant, mais adapté à un registre parodique et donc comique. La perfidie et la mauvaise foi du goupil évoquent celles de Judas et l'image du baiser de la trahison vient renforcer le lien entre les symboles. La comparaison fait entrer Renart dans une symbolique universelle du monde chrétien, comme elle fait entrer Judas dans une didactique morale du rire. Judas est devenu une figure autant sacrée que profane, adaptable à toute situation littéraire, historique ou même, sans doute, quotidienne. Il fait partie de l'histoire des mentalités.

Entre autres, un exemple historique (et romancé) confirme cette possibilité d'adaptation : l'*Histoire des malheurs* d'Abélard, que le grand théologien adresse dans une lettre à un ami, raconte en partie l'histoire de la colère de Fulbert, oncle d'Héloïse, à son rencontre ; cette histoire est fameuse, mais il est peut-être moins célèbre que Fulbert a trahi Abélard alors qu'un serment les liait et avait été scellé par un baiser ! À la proposition que fait le philosophe d'épouser Héloïse, Abélard raconte que « [Fulbert] accepta, il [lui] engagea sa foi et celle des siens, et scella de ses baisers la réconciliation qu'[il] sollicitai[t]. C'était pour mieux [le] trahir »⁶⁵. Venant du théologien, le rapprochement avec l'épisode du baiser de Judas est évident, bien qu'il ne soit pas, cette fois-ci, cité explicitement. Le symbole du baiser trahissant devient un motif essentiel et dont la puissance tient en son caractère à la fois sacré et humain, dans la perfidie et la contradiction qu'il suppose.

Judas apparaît à l'époque comme un symbole, qu'il soit évoqué explicitement ou de manière tacite. Il est utilisé comme un archétype ; on utilise des rappels en image ou en motif thématique le rappelant au public pour représenter le mal, la trahison et la mauvaise foi

⁶⁵ Pierre Abélard, *Correspondance*, trad. Octave Gréard, éd. Édouard Bouyé, Paris, Gallimard, 2000, p. 70. Sans nier la perfidie du geste de son agresseur, Abélard voit néanmoins sa trahison comme méritée : Fulbert lui a « rendu trahison pour trahison » (p. 76).

(religieuse ou non). Les divers exemples cités semblent caractéristiques de l'utilisation du personnage comme symbole démonstratif ou simplement émotionnel en littérature. Servant à symboliser, de manière forte, la mauvaieseté d'un acte, d'une pensée ou d'un personnage, la figure de Judas est présente même lorsqu'elle est sous-jacente.

La symbolique sacrée amenée par le rappel métaphorique implicite d'un motif connu de tous était déjà à l'œuvre dans les textes patristiques : on se rappelle par exemple la mort de Judas reprise pour réinventer celle de l'hérétique Arius, blâmant le personnage historique par cet imaginaire ignoble et ce rapprochement honteux. On peut nommer cette utilisation d'une figure symbolique en métaphore implicite la *présence-absence* du personnage en littérature : Judas n'est pas explicitement nommé mais la réutilisation décontextualisée d'un motif se rapportant à lui en permet un usage analogique.

Cette présence-absence du personnage devient littérale dans un nouvel exemple significatif de la littérature médiévale. Le *Joseph d'Arimathie* (ou *Roman de l'Estoire dou Graal*), écrit dans les années 1200 par Robert de Boron, est caractéristique du pan « arthurien » de la littérature française du Moyen Âge, et est célèbre pour accomplir la christianisation de la légende du Graal. Cette dernière est en effet directement reliée aux temps primitifs et mythiques du christianisme : l'auteur y raconte notamment l'histoire du Graal, relique de la première eucharistie, calice ayant contenu le sang du Christ. Le *Joseph d'Arimathie* débute ainsi sur une réécriture des étapes de la Passion, qui n'oublie aucun acte de Judas tiré du récit biblique⁶⁶, et qui ajoute, selon ses sources apocryphes, l'histoire parallèle de Joseph d'Arimathie récupérant la fameuse relique. Plus tard, ce dernier personnage entend la voix de l'Esprit saint lui demander de concevoir la Table ronde, à l'image de la table de la Cène :

Ou non de cele table quier
Une autre et fei appareillier⁶⁷

À l'instar de la place qu'a quittée Judas lors du repas, une chaise doit rester vide :

Icil lius wiz si senefie
Le liu Judas, qui par folie
De nostre compeignie oissi
Quant s'aperçut qu'il m'eut trahi.

⁶⁶ *Joseph d'Arimathie : A Critical Edition of the Verse and Prose Versions*, éd. Richard O'Gorman, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995, v. 89-472. Pour l'adaptation en prose, voir p. 251-253.

⁶⁷ *Ibid.*, v. 2491-2492.

Cil lius estre rempli ne pourra
Devant qu'Enygeus avera
Un enfant de Bron sen mari⁶⁸

C'est ce siège qui deviendra le « Siège périlleux », épreuve extraordinaire pour les chevaliers qui ne peuvent avoir l'ambition de s'y assoir sans prendre le risque d'être englouti sous terre, comme Merlin l'explique dans le *Merlin* en prose, avant que le roi Uterpandragon ne tente cette épreuve et se fasse engloutir sous terre⁶⁹. C'est en fait Galaad, fils de Lancelot, qui seul parviendra à atteindre cette perfection. Symboliquement, Galaad est donc celui qui parvient à rester pur à la place de Judas et qui efface son péché : insensible à la tentation, il est le représentant de la rédemption finale et du salut de l'humanité. Ainsi Judas, tout en étant absent du cycle arthurien (si l'on excepte le résumé du récit Passionnel en ouverture du *Joseph d'Arimathie*), se retrouve attaché à la légende par une présence symbolique et paradoxale – il y est symbolisé par une place vide, donc par une absence. Le traître prend ainsi part à un schéma narratif et dramatique, celui d'une histoire légendaire à la postérité immense qu'est celle du cycle du Graal, mais aussi celui, symbolisé dans ce cycle, du combat entre le bien et le péché et du cheminement de l'humanité vers le salut.

Cet exemple nous démontre donc la présence en image métaphorique de Judas en littérature profane, où il est encore représenté comme la figure du mal : chez Robert de Boron, Judas est finalement le représentant principal du péché à écarter, effacer et surpasser – mais même écarté, absent, il doit être montré comme symbole. C'est ainsi que le traître entre en littérature médiévale et dans sa mythologie, par son aspect archétypal, exploitable en motifs et symboles.

*

Les exemples de présence de Judas dans ce parcours (non exhaustif mais mettant en parallèle des textes de traditions culturelles et contextuelles très diverses) permettent d'entrevoir les évolutions de l'histoire de la pensée. Le personnage se maintient comme une figure forte, significative et évocatrice pour les médiévaux. Le débat exégétique des XII^e-XV^e siècles préserve surtout le message patristique mais reste vif concernant le traître du Christ ;

⁶⁸ *Ibid.*, v. 2527-2533.

⁶⁹ Dans *Le Livre du Graal*, t.1, *op. cit.*, p. 692 s.

cette vivacité va imprégner les textes homilétiques et donc la diffusion des idées. En entrant dans une rhétorique du sermon, Judas se confirme dans un usage exemplaire, *archétypal et symbolique*. Certains textes soutiennent cette exploitation du personnage et démontrent une postérité importante des motifs du personnage, réadaptés en images littéraires. C'est ce contexte imaginaire et textuel qui va conditionner les réécritures médiévales de Judas.

Le point de départ que constitue la représentation canonique de Judas a donné lieu, dès les premiers siècles de notre ère, à de nombreux mouvements de pensée et réécritures de cette figure qui a semble-t-il très vite posé question ou fasciné. Les différentes occurrences du personnage se retrouvent alors prises et entremêlées entre différentes traditions. Le développement textuel principal de Judas postérieur à sa représentation biblique peut être résumé ainsi : tandis que la réécriture explicative (théologique, exégétique) et les mises en poésie de la Bible développent le personnage sur les plans spirituel et poétique – tout en le maintenant thématiquement dans un même récit –, des légendes apocryphes développent le personnage sur le plan fictionnel. La propagation et la diversité des textes montrent en tous cas une grande popularité, une diffusion et une tentative de développement des motifs se rapportant au personnage.

À partir du XI^e puis surtout du XII^e siècle, les développements textuels de Judas sont soumis à une volonté d'explication et de rationalisation, due au contexte de développement scolastique et de croissance de l'encadrement sociétal et idéologique des populations par l'Église. Cette idée va contribuer à la création d'un personnage archétypal et plutôt homogène ; c'est en tous cas ce qui transparaît de la théologie médiévale et des formes textuelles ou orales qui la transmettent. Judas devient donc un exemple, un archétype, un symbole – et c'est ce qui ressort dans ses réutilisations brèves en littérature. Cette progression amène au développement exponentiel de la « légende noire » de Judas dans les traditions littéraires naissantes.

Ces trois premiers chapitres ont permis de contextualiser le développement d'une figure dépendamment d'une progression antérieure et d'une situation historique et géographique. L'évolution du personnage va surtout dépendre d'une intention symbolique, qui va encadrer et influencer toute une fraction des traditions littéraires de Judas au Moyen Âge.

Deuxième partie

MISE EN ROMAN

Judas dans les réécritures narratives de la Passion (XI^e-XIV^e s.)

Après une première partie permettant la contextualisation historique, textuelle et littéraire de notre analyse, il s'agira à présent d'observer plus attentivement les spécificités des développements du personnage dans la matière littéraire. Les traditions littéraires de Judas, développant assez longuement le personnage d'un point de vue thématique et stylistique, entrent dans une continuité religieuse, légendaire, poétique, qu'elles vont faire évoluer à partir du XI^e siècle. Quelles sont-elles ?

L'étude de l'émergence du personnage a montré que sa diffusion médiévale donne lieu, en grande partie, à un développement en littérature savante cléricale. C'est donc tout naturellement que le premier développement littéraire de Judas, et surtout celui qui va déterminer l'orientation de sa représentation ainsi que sa diffusion en langue vernaculaire, va dépendre des premières adaptations littéraires du récit des Évangiles. C'est au XI^e siècle que l'on en situe les premières adaptations vulgaires, témoignant de la naissance d'une tradition de réécriture qui va ensuite se développer jusqu'au XIV^e siècle. La deuxième partie de notre étude parcourra cette littérature qui a pour caractéristique d'être hybride d'un point de vue générique, et qui pose la question de la littérarité des textes.

Le premier chapitre s'attachera ainsi à entrevoir et expliquer la différence et la continuité entre le récit sacré et sa réécriture littéraire ; cette transition, qui passe par un développement thématique et/ou poétique, sera démontrée à partir des exemples les plus significatifs. Ces adaptations littéraires le sont toujours d'autant plus qu'elles posent toujours la question du mélange des genres et registres. Le deuxième chapitre s'appliquera ainsi à montrer comment cet entrelacs générique influence la construction poétique de Judas. Le troisième et dernier chapitre de cette partie s'attachera enfin aux motifs qui accompagnent sa figuration. En plus d'une construction « chimérique » d'un point de vue poétique, Judas subit effectivement des évolutions thématiques, qui se situent dans la continuité des développements idéologiques antérieurs et contemporains. La figure du Judas-archétype se confirme, se développe mais à la fois commence à se transformer.

CHAPITRE IV

MISE EN LITTÉRATURE DE LA PASSION

En ancien français, la première diffusion textuelle et adaptation linguistique de la figure de Judas est indissociable de celle de la mise en langue vulgaire de la Bible, donnant lieu à des réécritures françaises. À partir de quand peut-on dire d'une adaptation qu'il s'agit d'une réécriture littéraire ? Question difficile pour le Moyen Âge puisque ces notions n'y sont ni définies ni différenciées : comme l'affirme Guy Lobrichon, « la césure n'a pas de sens entre les formes du discours mystique et celles de la poésie »¹. La littérature biblique, écrite et orale, était en grande partie un « instrument » d'enseignement théologique, et l'objectif était celui de la transmission du récit sacré, sans distinction ni revendication d'un apport artistique. Ce chapitre se propose de présenter les différentes formes narratives de la diffusion et de l'adaptation de la Bible, dont plus spécifiquement celle de la Passion, à partir du XII^e siècle – après quoi l'on pourra s'intéresser aux évolutions du personnage du traître au sein de cette matière textuelle. Cette mise au point permettra d'avoir un aperçu de la transmission des textes sacrés au cours de la période étudiée, encadrant celle du personnage dans un contexte d'évolution progressive vers une mutation littéraire.

I. La Bible et la Passion au Moyen Âge

La première connaissance de Judas par les médiévaux passe par son intégration au récit de la Passion et donc à toute version des Évangiles canoniques. Cette littérature des origines n'est toutefois pas transmise aux médiévaux dans sa matière originale et primitive. Une mise au point sur les formes de diffusion et de traduction de la tradition évangélique fera nettement

¹ *La Bible au Moyen Âge*, Paris, Éditions Picard, 2003, p. 194.

apparaître comment s'est opérée la progression dans l'adaptation du texte sacré, de la transmission en *translatio* à la naissance de la réécriture poétique².

1) Diffusion

Les premières langues de diffusion du texte de la Bible ne sont pratiquement pas connues des médiévaux. Ce ne sont donc pas tellement les versions grecques ou hébraïques du texte qui vont influencer les écrits du Moyen Âge mais le texte latin, « pratiquement considéré et traité au Moyen Âge comme s'il était l'original »³. La version la plus lue tout au long du Moyen Âge est la Vulgate, tirée des travaux de Jérôme. Ce texte a tout de même connu des modifications au cours des siècles, notamment par Alcuin (VIII^e s.). La Vulgate d'Alcuin semble le point de départ de toute lecture (et relecture) biblique à la fin du Moyen Âge, comme le montre la multitude de versions qui en sont dérivées, subissant l'influence de traditions diverses ou de variantes locales à partir du XIII^e siècle⁴. On sait déjà qu'en parallèle se développe un chargement exégétique dans les manuscrits de la Bible, abouti et confirmé par le succès de la *Glossa ordinaria* à partir de la fin du XII^e siècle. Dans la logique de pensée explicative de cette période de développement scolastique, la Glose devient « l'accompagnement obligé d'une Vulgate où se sont introduites peu à peu, avec les éclaircissements donnés par les Pères de l'Église les plus autorisés, des leçons variées tirées de leurs ouvrages »⁵. À partir de 1230, le texte est surtout diffusé dans les « Bibles de Paris », sorte de production industrielle facilitant la lecture du texte et des adjonctions par une simplification des écrits et une nouvelle répartition en chapitres.

C'est en marge de ces traditions de transmission relativement « épurée » des Écritures que l'on s'intéresse aux récits apocryphes, dont le Moyen Âge semble assez friand (le démontre

² Selon Gilbert Dahan, « Dans l'Occident chrétien du Moyen Âge, la Bible est constamment présente : vue, entendue, étudiée, elle propose des références de vie, au moyen de modèles qui jouent le rôle d'archétypes, et procure un langage qui permet l'expression des idées » (*L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval*, op. cit., p. 7). Gilbert Dahan présente le « double aspect » que prend alors la réécriture de la Bible : l'exégèse comme analyse objective et le langage poétique comme ouverture à l'expression subjective. Cette différenciation est surtout celle du public visé : « Pour le clerc, la Bible est livre, lu et étudié. Pour les *illiterati*, elle est surtout vue et entendue » (p. 12). Concernant cette Bible destinée aux laïcs, Gilbert Dahan parle surtout de l'importance des images comme enseignement, de la prédication, du drame liturgique et du théâtre édifiant en général. Nous pouvons ajouter à cette liste le corpus qui sera présenté, constitué de Bibles vulgarisées et visiblement destinées à être déclamées.

³ André Vernet, « Bible au Moyen Âge », dans *Dictionnaire des Lettres françaises : le Moyen Âge*, op. cit., p. 175.

⁴ Voir *ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 176.

par exemple le succès des Évangiles de l'enfance du Christ⁶). Dans cette tendance à l'explication et à l'amplification, l'on construit à ce moment une Histoire sainte, dans la lignée de la tradition introduite par Flavius Josèphe : le récit des livres canoniques est à la fois complété et résumé dans des adaptations « englobantes » comme celle de Pierre le Mangeur. C'est sans doute à partir de là que l'on peut parler de réécriture, de volonté d'adaptation de l'histoire biblique. Si jusqu'à présent la Bible était surtout soumise à un travail de traduction, de diffusion et de commentaire, avec l'approche exégétique globale de l'*Histoire scolastique* commence un processus de réécriture, dans le sens d'une présentation donnant l'essentiel du contenu du texte biblique tout en y ajoutant des éléments plus ou moins importants d'actualisation (en l'occurrence exégétique).

Il est intéressant de constater que c'est de l'adaptation historique et exégétique que va s'inspirer la réécriture poétique. L'*Aurora* de Pierre Riga (fin du XII^e siècle) est en effet l'une des adaptations les plus répandues de l'*Histoire scolastique*, une adaptation versifiée résumant récit biblique et exégèse notamment spirituelle en latin. Ce long poème aussi connu sous le nom de *Biblia versificata* a connu une grande popularité (on en connaît au moins 250 manuscrits). Même si la qualité littéraire du texte est souvent décriée, son intérêt réside en la capacité qu'a eu l'auteur à condenser une somme considérable sous forme métrique. L'*Aurora* était néanmoins lue autant comme une œuvre littéraire que comme une histoire de la Bible et un commentaire⁷.

Toute la diffusion de la Bible pendant cette période semble dépendre de ce regard composite sur les textes sacrés et leurs réécritures. La transmission n'est jamais celle du texte nu, puisque la Bible telle qu'elle est lue au Moyen Âge est forcément traduite, glosée voire réécrite. La tendance de l'Histoire sainte montre que la question de la réécriture, de l'adaptation, dépend d'une transmission à volonté principale d'enseignement – d'ailleurs Pierre Riga, chanoine de Reims, aurait composé sa version versifiée à la requête de ses étudiants et collègues. La manière dont se fait la diffusion des récits sacrés au Moyen Âge est finalement dans la continuité de ce qui se profilait dans l'Antiquité, où la réécriture mêlait déjà récit primitif et réécriture. En fin de compte, le latin de Pierre le Mangeur et de Pierre Riga se trouve dans la lignée de celui, respectivement, d'Augustin et d'Arator. Le mouvement d'ouverture didactique des textes sacrés au public prend encore de nouvelles proportions avec la mise en langue

⁶ Voir par exemple Marielle Lamy, « Les apocryphes dans les premiers chapitres des deux plus célèbres "Vies du Christ" de la fin du Moyen Âge », *Apocrypha*, 20 (2009), p. 29-82.

⁷ Voir *Aurora, Petri Rigae Biblia versificata. A verse commentary on the Bible*, éd. Paul E. Beichner, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1965.

vernaculaire. Quelles vont être alors les spécificités de la réécriture romane, et les transformations qu'elle implique ?

2) Traduction : la Bible française

La recherche portant spécifiquement sur les versions françaises de la Bible au Moyen Âge prend appui sur les travaux de Samuel Berger⁸ pour les versions en prose et de Jean Bonnard⁹ pour les versions en vers, les deux études se complétant et étant le fruit d'une recherche très productive sur le sujet dans les années 1880. Plus récemment, Pierre-Maurice Bogaert a fait le point sur les Bibles françaises connues en distinguant, en plus de la différenciation vers/prose, les transmissions complètes des extraits partiels, et surtout les textes bibliques à proprement parler des Histoires saintes¹⁰. Quelques études¹¹ permettent encore de compléter ces recherches, qui démontrent toujours l'ambiguïté et la difficulté de la distinction entre le phénomène de traduction et celui de réécriture.

Les plus anciennes traces de la Bible en français se trouvent dans des glossaires et gloses du X^e siècle, premiers témoins, par ailleurs, de la langue romane. Les écrits sacrés étant manifestement surtout destinés à être diffusés en milieu clérical, la transcription de la Bible et de la glose, ainsi que la pensée théologique, laissent très peu de place à la langue vernaculaire. Même les glossaires présentant un premier effort de mise en langue romane ne le font que très partiellement, dans une logique apparente de simplification de la lecture à l'usage des moines¹². Encore par la suite, les traductions plus ou moins littérales en prose de la Bible latine se font rares : l'adaptation française relève toujours de l'exception et de la partialité, comme pour les commentaires de Rashi à la fin du XI^e siècle puis la traduction du psautier en anglo-normand au XII^e siècle¹³.

⁸ *La Bible française au Moyen Âge : étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.

⁹ *Les traductions de la Bible en vers français au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.

¹⁰ Pierre-Maurice Bogaert (dir.), *Les Bibles en français : Histoire illustrée du Moyen âge à nos jours*, Turnhout, Brepols, 1991, p. 257-259.

¹¹ Par exemple John Haines, « A newly discovered old french passion poem fragment in Grenoble », *Romania*, 123/489-490 (2005), p. 213-222 ; Véronique Ferrer et Jean-René Valette (dir.), *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017.

¹² On pense surtout au Glossaire dit de Reicheneau, daté vers l'an 900 et localisé dans le Nord de la France. La langue romane n'y est que très peu présente.

¹³ Voir Pierre-Maurice Bogaert, « Bible française », dans *Dictionnaire des Lettres françaises : Le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 179, et Samuel Berger, *op. cit.*, p. 1 s.

On préfère alors très vite à ce type d'adaptation une réécriture romane sous forme poétique. Ainsi, avant même que ne se développent les premières traductions littérales complètes en prose, Herman de Valenciennes écrit, vers 1190, une mise en vers partielle de la Bible, et première Histoire sainte en français, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*. Beaucoup plus tôt déjà, la *Passion* dite « de Clermont » (rédigée vers l'an 1000) initiait la tradition de la narration versifiée du récit des Évangiles sous une forme abrégée. Pourquoi ce prompt intérêt spécifique à la vulgarisation pour la réécriture versifiée ? Sans doute, en premier lieu, parce que cette forme, ainsi que l'usage de la langue vernaculaire, offraient une plus grande liberté d'improvisation, notamment concernant les ajouts poétiques et les commentaires. De plus, l'adaptation linguistique devait permettre une diffusion plus large de l'œuvre, qui ne s'en trouve plus réservée ni résumée à un usage essentiellement clérical. La multitude d'adaptations partielles en vers nous prouve le succès de ce processus au cours du XII^e siècle¹⁴.

Les traductions partielles en prose se développent également, *a priori* surtout à finalité d'usage liturgique ou lié à la prédication. Les traductions exclusives du Psautier démontrent également un objectif personnel de recueillement et de prière¹⁵. C'est seulement à partir du XIII^e siècle qu'ont circulé des traductions intégrales et plus ou moins littérales de la Vulgate, dont les versions les plus lues sont la compilation collective appelée aujourd'hui *Bible du XIII^e siècle*¹⁶, puis l'adaptation de l'*Historia scolastica* par Guyart des Moulins en 1290 et enfin la Bible inachevée de Raoul de Presles¹⁷ commandée par Charles V au XIV^e siècle. La *Bible historiale* de Guyart des Moulins introduit le genre des Histoires saintes en prose en langue française, de manière assez originale puisque sa traduction de Pierre le Mangeur est assez libre, mêlant à sa façon « Écriture et commentaire, histoire et scolastique »¹⁸. L'objectif et le milieu de diffusion sont sans doute bien différents entre d'un côté ces traductions en prose destinées à un milieu clérical et éventuellement à celui d'une noblesse en recherche d'accompagnement spirituel, et de l'autre les traductions en vers destinées à un public laïque large à qui l'on va enseigner l'histoire sainte par figures héroïques. Frédéric Duval a notamment mis en évidence cette différenciation qui se joue également dans la séparation entre le *lu* et l'*écouté* concernant la

¹⁴ P. M. Bogaert, *Ibid.*, p. 180 et s. Le récit de la Passion ne fait cependant pas partie des textes représentés dans cette élaboration, jusqu'au texte d'Herman de Valenciennes.

¹⁵ *Ibid.*, p. 184-187.

¹⁶ Voir Clive R. Sneddon, *A Critical Edition of the Four Gospels in the Thirteenth-Century Old French Translation of the Bible*, thèse de l'Université d'Oxford, 1978, et *La Bibbia del XIII secolo. Storia del testo, storia dell'esegesi*, dir. Giuseppe Cremscoli et Francesco Santi, Florence, Sismel, 2004.

¹⁷ Voir Samuel Berger, *La Bible française au Moyen Âge. Étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, op. cit., p. 244-258.

¹⁸ *Ibid.*, p. 188.

transmission de la Bible¹⁹. Les romans bibliques en vers auraient surtout permis d'en *raconter* le récit en français à un auditoire soucieux d'instruction mais aussi de divertissement ; ces mises en vers constitueraient en somme une sorte de catéchèse romancée.

II. La Bible littéraire en langue française

Quelles sont donc les caractéristiques de ces récits soumis à une appropriation poétique et à une adaptation contextuelle ? Comme nous l'avons vu, la transition entre les adaptations bibliques partielles en vers français, dont la *Passion* de Clermont, et les histoires saintes en vers se fait de manière assez progressive : l'entrée de la Bible en poésie (et spécifiquement en poésie française) semble en tous cas s'être produite assez spontanément. Quelle est, ensuite, son évolution ? Les occurrences poétiques de la Passion narrative, de l'Histoire sainte en vers au poème biblique, intègrent notamment *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* d'Herman de Valenciennes (daté de la fin du XII^e siècle), la *Passion des Jongleurs* (de la même période) et le long poème de Macé de la Charité (écrit entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle). Comment distinguer ces différents textes d'un point de vue littéraire ? Que montrent-ils de l'évolution de la représentation de la Passion en littérature ? Ces questions permettront la bonne compréhension de l'évolution littéraire de la figure de Judas au sein de cette tradition.

Très brève, la *Passion* dite de Clermont, datant de la fin du X^e ou du début du XI^e siècle, est tout de même à noter comme un premier pas dans la poétisation de la Passion romane. Il s'agit d'un poème narratif de 516 octosyllabes, constituant le plus ancien récit de la Passion en français. C'est surtout sa langue qui a été étudiée, remarquable pour son archaïsme et permettant ainsi de retrouver la trace d'un langage des origines²⁰. Michel Zink mentionne ce texte comme « une poésie sous influence », où « Les sources latines sont donc très présentes, nombreuses et complexes »²¹. Sans apporter de grands changements thématiques (notamment concernant le personnage de Judas qui apparaît très succinctement), la *Passion* de Clermont introduit ainsi

¹⁹ *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge : Petite anthologie commentée de succès littéraires*, op. cit., p. 37 s.

²⁰ D'Arco Silvio Avalle, *Cultura e lingua francese delle origini nella Passion di Clermont-Ferrand*, Milan, Ricciardi, 1962.

²¹ *Littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 27.

une tradition de poèmes narratifs de la Passion, dépendant strictement du récit canonique mais s'attachant à une singularité dans la réinterprétation poétique.

1) L'Histoire sainte en vers et la geste biblique : *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* d'Herman de Valenciennes

« [A]brégés d'histoire biblique »²², les Histoires saintes en vers forment un genre qui trouvera sans doute son apogée en français avec la *Bible historiale* de Guyart des Moulins vers la fin du XIII^e siècle. *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*, version de la Bible composée par le chanoine Herman de Valenciennes, est celle qui est donnée comme la plus ancienne. L'auteur y transcrit, sous forme de poème d'environ 7000 vers divisés en laisses, la Genèse, puis l'Exode, et enfin et surtout la vie du Christ ainsi que celle de la Vierge. L'œuvre semble avoir obtenu un certain succès au Moyen Âge si l'on en croit le nombre de manuscrits retrouvés²³. Deux théories s'opposent cependant quant à la datation de l'œuvre : Jean Bonnard serait tenté d'en situer l'écriture aux alentours de 1140²⁴, hypothèse appuyée par l'analyse philologique de Maria Teresa Rachetta²⁵ ; Ina Spiele penche plutôt pour une datation de la composition vers 1189²⁶, supposant une influence de l'*Historia scholastica* (écrite par Pierre le Mangeur avant 1179). Selon Ina Spiele, Herman de Valenciennes a en outre utilisé de nombreuses sources. Le récit, adapté de la Vulgate, semble effectivement accompagné d'ajouts tirés de l'exégèse (l'influence des commentaires de l'*Histoire scolastique* ne semblerait effectivement pas improbable) et de légendes apocryphes.

Les ajouts ne tiennent pas seulement en cet entremêlement des sources exégétiques et apocryphes, et la *Bible* d'Herman de Valenciennes est souvent étudiée sous l'angle du mélange des genres²⁷. Le commentaire théologique et moral, normalement typique des ajouts du genre de l'Histoire sainte, s'y trouve finalement réduit ; en revanche, l'auteur ajoute une dimension proprement littéraire en s'inspirant des différents genres en cours de développement en

²² Pierre-Maurice Bogaert, « Bible française », in *op. cit.*, p. 183.

²³ Ina Spiele, principale éditrice du texte, en décompte trente-cinq, dont certains sont incomplets (*Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1975, p. 144). Maria Teresa Rachetta a reconstitué précisément ce réseau de manuscrits dans son article « Transmettre et reconstruire : la tradition manuscrite de la Bible d'Herman de Valenciennes », *Romania*, 136 (2018), p. 261-299.

²⁴ *Op. cit.*, p. 32-41.

²⁵ Art. cit., p. 262.

²⁶ *Op. cit.*, p. 3.

²⁷ Voir notamment Maria Teresa Rachetta, « La Bible d'Herman de Valenciennes et le problème du genre littéraire », *Critica del testo*, 17/1 (2014), p. 53-103.

littérature romane. Paul E. Beichner et Anne-Françoise Labie-Leurquin pointent justement ce procédé d'hybridation qui fait du *Romanz* bien plus qu'une simple exégèse rimée : l'auteur « a mélangé avec succès trois genres littéraires en vogue : la chanson de geste, le roman et la vie de saint »²⁸. C'est surtout le premier cité qu'Ina Spiele a étudié dans son édition de l'œuvre, allant jusqu'à parler de celle-ci comme d'une « chanson de geste ecclésiastique »²⁹. Le *Romanz* est ainsi écrit en pleine période de transition linguistique et littéraire. Linguistique, car Herman de Valenciennes marque une étape dans le mouvement de romanisation des textes et notamment des textes sacrés ; littéraire, parce que la tendance d'alors est partagée entre un développement de la narration sacrée (notamment autour des vies de saints) et celui du genre épique. Le *Romanz* est un parfait exemple d'entremêlement de ces diverses traditions et transitions de l'époque de son écriture.

Le premier procédé visible d'actualisation dû à cette « mise en littérature » de la Bible est la restriction du choix d'épisodes qui en sont tirés, toujours dans une démarche de collection de récits *historiques*. Dans le récit introduisant le texte de sa *Bible*³⁰, Herman de Valenciennes résume son ambition en une laisse prononcée par la Vierge :

Fai la vie en .i. livre ensi com je fui nee,
 El temple domini com g'i fui presentee,
 Et com je fui de l'angle en terre saluee,
 Et fui em Bethleem de mon fil delivree,
 Et com mes fiz fu rois, com je fui aoree
 Des .iiij. rois quel requistrent d'aliene contree,
 De la mort de mon fil dont la genz est sauvee ;
 Garde la moie mort n'i soit pas oublïee,
 Du latin en roman z soit toute transposee³¹ !

La laisse synthétise et présente le récit qui va suivre, le dernier vers posant la question de la source latine de l'œuvre – mais il est probable qu'il s'agisse simplement de la Vulgate. La

²⁸ « Herman de Valenciennes », dans *Dictionnaire des Lettres françaises : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 678.

²⁹ *Op. cit.*, p. 1.

³⁰ L'auteur explique de manière très précise le contexte personnel de l'écriture du *Romanz* en mettant en scène le *topos* de la vision d'un commanditaire divin : une nuit de Noël, Herman, ivre, se blesse en essayant d'agresser physiquement un de ses confrères ; la blessure est grave et Herman traverse des jours d'angoisse et d'agonie avant d'invoquer la Vierge ; celle-ci lui apparaît en rêve durant la nuit de l'Épiphanie et lui promet la guérison s'il accepte de mettre sa vie et celle de son fils en roman.

³¹ *HV* 450-458. Nos citations sont tirées de l'édition d'Ina Spiele, *op. cit.*, première édition intégrale de ce texte, basée sur le manuscrit BnF fr. 20039, manuscrit lorrain de la fin du XIII^e siècle. Maria Teresa Rachetta met en question la légitimité du choix de ce manuscrit, ce dernier n'étant pas, selon elle, le plus représentatif du texte original (art. cit, p. 263).

notion de *transposition*, accolée à celle de *roman*, évoque bien le processus d'adaptation à la fois linguistique et littéraire.

Mais l'immense intérêt littéraire de l'œuvre tient sûrement avant tout dans l'importance qu'elle accorde à l'hybridation entre le *liturgique* et l'*épique*. C'est une expérience religieuse que la structure du texte veut faire vivre au lecteur-auditeur, qui retrouve des éléments liturgiques (l'auteur a pu trouver sa matière dans le missel ou le bréviaire, son ton rappelant celui des sermons et homélies, des bréviaires ou encore des hymnes) mis en forme de « chanson biblique »³². Car le *Romanz* est d'abord une chanson, dans laquelle on trouve des particularités propres au genre épique, listées par Ina Spiele³³ : les appels fréquents au public, une topographie fantaisiste, la « couleur féodale » (le calque de la société féodale sur le contexte de la Passion), et, surtout, ce que l'on appelle la « prière du plus grand péril », prière récitée généralement soit avant un combat contre un ennemi, soit avant un combat judiciaire. Ces procédés participeront à l'adaptation épique du personnage de Judas, dont il sera question au chapitre suivant.

Le texte d'Herman de Valenciennes, en tant qu'étape littéraire marquante et document d'histoire de la culture religieuse, mériterait une attention particulière dans la recherche. La geste biblique qu'est le *Romanz* constitue une invention effective sur le plan poétique, d'autant que le texte a visiblement bénéficié d'une vaste circulation avant même que ne se développe la tradition de la Bible en prose française. Quel était le but de cette transmission ? L'auteur n'a manifestement pas l'objectif exégétique ou moraliste de la tendance littéraire et idéologique de ses contemporains ; la vocation de son récit est strictement narrative. Il s'agit de véhiculer un message à caractère historique, et c'est dans ce souci d'enseignement large d'une histoire qu'Herman a dû choisir à la fois la langue vernaculaire et le registre épique. Au vu de la construction en résumé et de la simplicité du style du récit, le public visé était laïque, et l'auteur peut être présenté, sinon comme un prêcheur, du moins comme un *porteur*. La dimension littéraire du *Romanz de Dieu et de sa Mere* se joue dans ce passage transitoire du sacré au profane, du discours religieux au discours épique.

³² Duncan Robertson, « Or escoutez, signor... si com lisant trovom : La chanson biblique d'Herman de Valenciennes », dans *L'Épopée romane*, dir. Gabriel Bianciotto et Claudio Galderisi, Poitiers, Université de Poitiers, 2002, p. 1001-1008.

³³ *Op. cit.*, p. 130.

2) Le poème biblique : de la *Passion des Jongleurs* à Macé de la Charité

Le récit poétique de la Passion va se développer dans la lignée de cette intention didactique et se diffuser largement. Le texte connu sous le nom de *Passion des Jongleurs*, poème narratif de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, sera notamment promis à une grande circulation en partie du fait de sa retranscription par Geoffroi de Paris dans la *Bible des sept estats du monde*³⁴ (1242). Aux alentours de 1300, le clerc Macé de la Charité écrit également un long poème biblique inspiré à la fois de la Vulgate, de l'*Aurora* et de l'*Historia scolastica* ; sa diffusion sera moindre mais le texte présente une qualité représentative d'une transition littéraire. La chronologie de ces textes semble la démonstration d'une étape supplémentaire vers un développement manifeste du lien étroit entre littérature et Passion. Quelles sont les caractéristiques de ces textes et que montrent-ils de ce développement générique ? Dans quel but sont-ils écrits et transmis ?

a. La Passion des Jongleurs

Poème narratif anonyme daté de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, la *Passion des Jongleurs* (aussi appelée *Passion Jhesu Christ* ou *Passion Dieu*) est difficilement situable dans son contexte d'écriture. Les divers manuscrits contenant ce poème narratif témoignent effectivement d'une diffusion large, riche et complexe³⁵, dont la plus importante est sûrement son intégration à la *Bible des sept estats du monde*³⁶. Il est étonnant que ce texte ait donné lieu à très peu de recherche, malgré l'influence conséquente qu'on lui prête sur la suite. La *Passion des Jongleurs* est effectivement représentative d'une nouvelle période de transition littéraire et générique puisque le narratif s'y mêle à la dramatisation. Anne J. A. Perry, éditrice du texte, le qualifie de récit « semi-dramatique »³⁷ ; et pour cause, on pense que celui-ci a fait partie du répertoire des jongleurs, ce qui marque une nouvelle étape dans la diffusion laïque des textes, supposant des conséquences narratives et de nouvelles attentes littéraires. La *Passion des*

³⁴ Ce récit connaîtra une grande diffusion et inspirera notamment la tradition théâtrale des mystères de la Passion. Son édition intégrale est en préparation par Julia C. Szirmai et Janet Hulleman.

³⁵ Voir *The Northern Passion*, éd. Frances A. Foster, Londres, Oxford University Press, 1913-1916.

³⁶ Nous nous baserons sur cette version, contenue dans le manuscrit BnF fr. 1526, éditée par Anne J. A. Perry : *La Passion des Jongleurs : texte établi d'après la Bible des sept estats du monde de Geoffroi de Paris*, Paris, Beauchesne, 1981.

³⁷ *Ibid.*, p. 24.

Jongleurs relève ainsi du narratif jongleresque à effet dramatisant. Thématiquement parlant, elle marque également une période de transition puisqu'au XIII^e siècle se produit un tournant dans la représentation de la souffrance christique : « L'accent est mis désormais sur la compassion, la tendresse, le pathétique, la méditation sur la souffrance de Jésus »³⁸. Cette nouveauté dans le rapport à la Passion s'exprime dans l'iconographie comme dans le genre narratif, les deux ayant un rôle important dans la diffusion des idées et donc l'histoire des mentalités.

Les vingt-six manuscrits connus de la *Passion des Jongleurs* attestent en effet d'une certaine popularité médiévale, de même que, surtout, l'influence sur les Passions dramatiques plus tardives. Le public visé est un public décrit comme pouvant s'ennuyer du discours moral et religieux, un public qui

Plus volontiers orroit conter
Coment Rolans ala joster
A Olivier, son compaignon,
K'il ne feroit la passion
Ke Dex souffri o grant enhan
Por le pechié ke fist Adan³⁹.

Il faut alors adapter le récit de la Passion à la chanson de geste telle qu'elle est contée par les jongleurs du XIII^e siècle. Ce nouveau mélange des genres est appuyé et expliqué par les sources et par l'oralité impliquée dans la transmission du texte :

La [*Passion des Jongleurs*] provient sans aucun doute d'un milieu clérical, produite par un auteur assez savant et capable de puiser dans les sources latines ecclésiastiques et apocryphes ; mais, comme l'indique son titre, c'est en même temps une œuvre destinée à être récitée ou lue en public par des jongleurs ou des exécutants professionnels, et en cela elle participe à la technique orale commune aux épopées et aux vies de saints⁴⁰.

La *Passion des Jongleurs* est donc représentative d'une période d'oralisation du genre de l'épopée religieuse, genre qui avait été instauré en langue romane par Herman de Valenciennes. Comme ce dernier, l'auteur de la *Passion des Jongleurs* a puisé dans les Évangiles canoniques mais aussi dans les apocryphes (par exemple l'*Évangile de Nicodème*). Mais le parallèle entre

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³⁹ Passage relevé par Émile Roy dans une des versions de la *Passion des Jongleurs* : voir *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, réimpr. Genève, Slatkine, 1974, p. 28.

⁴⁰ Anne J. A. Perry, *op. cit.*, p. 21.

la *Passion des Jongleurs* et la *Bible* d'Herman de Valenciennes a été très peu souligné. Il est vrai que le récit de la Passion gagne dans la *Passion des Jongleurs* en dramatisation ce qu'il y perd en adaptation épique par rapport au *Romanz*. Mais le rapprochement semble nécessaire à établir dans la constitution d'un itinéraire littéraire des réécritures de la Passion, et l'étude de l'évolution des représentations de Judas permettra d'établir plus spécifiquement cette transition générique.

b. *La Bible de Macé de la Charité, une adaptation de l'Aurora*

La fin du XII^e siècle constitue une époque d'intérêt poétique fertile pour la narration de la Passion. C'est à ce moment que Pierre Riga écrit, en latin, l'importante *Aurora*, dont le nombre de manuscrits démontre un succès immense et une grande influence sur la suite⁴¹. L'*Aurora* est dans la lignée du genre de la versification épique de la Bible pratiqué depuis le IV^e siècle, mais cumule des ajouts inspirés par la pratique de la somme et de l'exégèse, et notamment par Pierre le Mangeur. Un fragment de Passion édité par John Haines⁴², que ce dernier situe au début du XIII^e siècle, atteste une continuité dans la mise en poème de la Passion.

Lorsque Macé de la Charité, curé de Sancoins (Cher), écrit sa *Bible* aux alentours de 1300, c'est dans cette tradition qu'il va puiser ses sources, s'appuyant en particulier sur l'*Aurora* pour le récit de la Passion. La *Bible* de Macé de la Charité, écrite en octosyllabes, est peut-être la Bible versifiée française la plus longue et la plus complète. L'œuvre, qui s'adressait aux clercs peu lettrés ou aux laïcs, ne semble pas avoir connu une grande diffusion puisque seuls deux manuscrits en sont connus aujourd'hui⁴³. L'édition complète publiée à Leyde⁴⁴ et l'article

⁴¹ Sur l'*Aurora* et plus généralement la versification latine de la Bible au Moyen Âge, voir notamment Greti Dinkova-Bruun, « Rewriting Scripture: Latin Biblical Versification in the Later Middle Ages », *Viator*, 39/1 (2008), p. 263-284.

⁴² « A newly discovered old french passion poem fragment in Grenoble », *Romania*, 123/489-490 (2005), p. 213-222.

⁴³ Le BNF fr. 401 et le ms 906 de la bibliothèque municipale de Tours, qui a malheureusement été détruit.

⁴⁴ 1. *Genèse, Exode*, éd. J. R. Smeets, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1967 ; 2. *Lévitique, Nombres, Deutéronome, Josué, Juges*, éd. P. E. R. Verhuyck, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1977 ; 3. *Rois*, éd. Angélique-Marie-Louise Prangmsma-Hajenius, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1970 ; 4. *Ruth, Judith, Tobie, Esther, Daniel, Job*, éd. Henri-C.-M. Van der Krabben, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1964 ; 5. *Cantique des Cantiques, Maccabées*, éd. Jean-Robert Smeets, Leiden, Universitaire Pers, 1982 ; 6. *Évangiles, Actes des Apostres*, éd. J. R. Smeets, avec une étude sur la morphologie de la Bible par Q. I. M. Mok, Leyde, Brill, 1986 ; 7. *Apocalypse*, éd. Reinerus Lambertus Hermanus Lops, Leyde, Brill, 1982. Un long travail de correspondance entre l'*Aurora* et le texte de Macé de la Charité a été fait dans cette édition intégrale où l'on voit très nettement que le poème de Pierre Riga fut une source directe.

de Paul E. Beichner⁴⁵ ont prouvé de façon certaine que le but de Macé de la Charité était de traduire et d'adapter librement l'*Aurora* ; le clerc cite également Pierre le Mangeur ou encore Flavius Josèphe, ces diverses sources nous permettant d'entrevoir un projet mêlant Histoire sainte et poème biblique. Les rares études sur l'œuvre se sont surtout intéressées à ses caractéristiques linguistiques (la langue s'y trouve marquée de traits berrichons) et à ses sources, mais moins à la qualité littéraire de ce texte qui pourtant paraît marquer le couronnement du développement de la poésie biblique en langue française depuis le début du millénaire. En effet, Macé de la Charité imite mais aussi invente. Aussi de nombreuses formulations en *remplissage* attestent d'une actualisation stylisée de l'Histoire sainte, notamment dans les rapprochements avec la geste épique et l'oralité qui caractérisent l'objectif du texte, destiné à être récité à un auditoire⁴⁶. En produisant une traduction adaptée de l'*Aurora*, à laquelle il ajoute des éléments tirés d'Histoires saintes et du processus de réécriture poétique et semi-dramatique, Macé de la Charité fait une sorte de *somme poétique* de la tradition de la réécriture biblique française, ce dont témoignera tout à fait l'analyse de la représentation de Judas en son sein. Représentatif d'une évolution littéraire, le texte l'est aussi d'une tendance qui se profile en ce début de XIV^e siècle et qui consiste en un retour aux Évangiles et une vénération de plus en plus manifeste du Christ humain, au cœur de l'œuvre et de son dessein :

Jhesucriz, qui est la lumere
De l'evangile, est la matere
Et la parole et la sustance
De l'ouvre que je recomence⁴⁷.

3) Le développement de la poésie biblique au XIV^e siècle

D'autres poèmes, parfois lacunaires, dévoilent une continuité et un succès certain de la mise en littérature des récits bibliques et notamment de la Passion en langue française. Par exemple, une autre Histoire sainte en vers, anonyme, présente dans un seul manuscrit et n'ayant pas de

⁴⁵ « The Old French Verse Bible of Macé de la Charité, a Translation of the Aurora », *Speculum*, 22/2 (1947), p. 226-239.

⁴⁶ Voir notamment B. A. Pitts, « Imitation and Invention in Macé's Rhymed Gospels », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 52 (1985), p. 216-223.

⁴⁷ Macé de la Charité, *Bible, 6. Évangiles, Actes des Apostres*, éd. J. R. Smeets, Leyde, Brill, 1986, p. 105, v. 26120 à 26123.

renommée littéraire particulière aujourd'hui, est contenue dans le manuscrit BnF fr. 763, daté du XIV^e siècle et dont l'intérêt réside en l'ajout de traits légendaires à la Passion ; la réécriture des Évangiles y est cependant brève et semble dénuée d'originalité. Le manuscrit 1137 de la bibliothèque municipale de Grenoble contient quant à lui un *Poème sur le Nouveau Testament*, dont le récit de la Passion est similaire à celui de la *Passion des Jongleurs*. Le *Livre de la Passion*, poème du XIV^e siècle également et contenu dans les manuscrits fr. 1555 et 1534 de la BnF, confirme ce que résume Grace Frank dans son édition du texte :

Le moyen âge n'a jamais cessé de se préoccuper de tous les incidents de la Passion de Jésus-Christ, mais au XIV^e siècle un simple récit des événements rapportés par les Évangiles ne pouvait plus obtenir un grand succès. Un récit de ce genre ne correspondait plus aux doctrines et aux croyances du temps ; il fallait y ajouter des légendes apocryphes et des interprétations symboliques adoptées et acceptées par tout le monde⁴⁸.

Et effectivement, le texte témoigne d'un entrelacement littéraire qui prend pour sources aussi bien les textes canoniques que la *Passion des Jongleurs* et la *Légende dorée* ; certains détails viennent par ailleurs de saint Bernard, de l'*Évangile de Nicodème* ou encore du *Roman de saint Faniel*. Le livre rend également compte de la tendance à l'intérêt pour le Christ souffrant et pour un retour à l'Écriture épurée (bien que le recours à d'autres textes de la tradition chrétienne démontre que la Bible et ses commentaires ou ajouts apocryphes étaient devenus indissociables) :

Recorder vous vueil la soufrance
De Dieu, qui sus tous a puissance,
Selon lez poins de l'Evvangille,
Sans ajouster bourde ne quille⁴⁹.

Ces vers tirés de l'incipit révèlent la continuité de la valeur didactique et d'enseignement populaire souhaitée par l'auteur, qui a, au vu de l'écriture du texte, composé ce récit afin qu'il soit lu et écouté. Grace Frank dit de l'auteur anonyme du *Livre de la Passion* qu'

en général il n'a écrit que pour édifier le peuple, pour le rendre familier avec l'histoire sainte et les dogmes, avec les légendes et les doctrines acceptées par

⁴⁸ *Le Livre de la Passion : poème narratif du XIV^e siècle*, Paris, H. Champion, 1930, p. III.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 2, v. 5 à 8.

les théologiens. Il a voulu enseigner par les oreilles ce que les cathédrales ont enseigné par les yeux⁵⁰.

On assisterait alors à une montée de la volonté d'une culture commune et d'une réponse à la fois didactique et artistique (dont poétique) à la demande spirituelle des médiévaux. Cette tendance peut aussi se destiner à la noblesse, en demande de richesses spirituelles et esthétiques.

Ainsi, à la fin du XIV^e siècle, un nouveau récit de la Passion est commandé par la reine Isabeau de Bavière, texte en prose aujourd'hui publié sous le nom de *Passion Isabeau*⁵¹. L'auteur, anonyme, date son œuvre de 1398, et s'identifie comme le traducteur d'une source latine, sans la nommer – ce sont en fait vraisemblablement les *Meditationes Vitae Christi* du Pseudo-Bonaventure (œuvre maintenant attribué à Johannes de Caulibus, XIII^e-XIV^e s.) qui en constituent le modèle, adapté plutôt que traduit. L'œuvre exprime encore l'importance des peines du Christ lors de sa Passion, et le fond du texte autant que sa forme en prose font apparaître un rôle de méditation personnelle face à la souffrance de Jésus, rôle relatif à l'usage nobiliaire auquel il était destiné :

Et en ce pas yci doit toute creature chretienne qui a goute de sentement recueillir toutes ces pensees et penser bien cordialement et regarder des yeux du cuer son Dieu et son seigneur mis pour soi en si povre estat⁵².

On voit se développer progressivement la volonté d'un rapport personnel et spirituel à la Passion, une relation de « pensées » qui n'exclut pas celle d'enseignement et de partage collectif du texte récité.

D'autres textes reflètent encore le succès du genre et sa diffusion en français jusque dans des zones européennes étrangères au cours du XIV^e siècle : on pense par exemple aux Passions franco-italiennes dont celle écrite par Niccolò da Verona⁵³ et celle dite « de Venise »⁵⁴. Le récit poétisé de la Passion se diffuse donc de manière large et indépendante, d'autant qu'il est

⁵⁰ Grace Frank, *ibid.*, p. VI.

⁵¹ On en connaît au moins vingt-trois manuscrits dont le BnF fr. 966, édité par Edelgard E. DuBruck dans *La Passion Isabeau : une édition du manuscrit Fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris avec une introduction et des notes par E. E. DuBruck*, New York, Bern, Paris, P. Lang, 1990. La liste des manuscrits et un essai de leur classement sont donnés p. 37 et s.

⁵² *La Passion Isabeau*, éd. Edelgard E. DuBruck, *ibid.*, p. 134, l. 2585 à 2589.

⁵³ Dans *Opere*, éd. Franca Di Ninni, Venise, Marsilio, 1992.

⁵⁴ Éd. Virgilio Bertolini, Vérone, Bi & Gi, 1986. Ces œuvres marquent la diffusion du poème de la Passion en français mais leurs représentations respectives du personnage Judas sont d'un intérêt secondaire sur le plan littéraire.

également transmis par le biais de son intégration à la tradition apocryphe en langue romane, déjà depuis le XIII^e siècle – notamment dans les traductions de l'*Évangile de Nicodème*⁵⁵. Le rapport entre le récit poétisé de la Passion et la tradition apocryphe en langue romane relève ainsi de l'influence réciproque. On peut encore ajouter à ces traditions diverses le développement de l'insertion de la Passion poétisée hors cadre liturgique et/ou biblique et en littérature profane, par exemple au début du récit du *Joseph d'Arimatee* de Robert de Boron ou encore dans le *Pèlerinage de Jésus-Christ* de Guillaume de Deguileville⁵⁶. Ce développement général et ce gain d'intérêt progressif et conséquent pour la mise en littérature de la Passion entre les XI^e et XIV^e siècles aboutiront à la tradition théâtrale de la fin du Moyen Âge, qui en est certainement le plus grand réceptacle, démontrant le succès et l'influence de ces réécritures.

*

Une transition à la fois biblique et littéraire s'effectue au cours des premiers siècles de vulgarisation des textes ; une mise au point semblait indispensable pour comprendre ensuite la diffusion et l'évolution littéraire de la figure de Judas. Sa première mise en littérature est dépendante de celle de la Bible et de la Passion, et ce contexte de mutation biblique constitue ainsi l'origine de l'entrée du personnage en littérature française, influençant toute autre tradition. Cette mutation se joue sur plusieurs plans qui accompagnent la transformation linguistique des Écritures : le genre de la paraphrase biblique est avant tout « instrument théologique »⁵⁷, moyen de transmission cléricale mais surtout laïque. Si la diffusion auprès des clercs suppose surtout une mise en prose au plus proche du texte original et un développement avant tout exégétique (dans un souci de regard théologique et de méditation), le souhait de

⁵⁵ Cet apocryphe grec dont la composition est datée au IV^e siècle a eu beaucoup d'influence sur la période médiévale ; on en connaît au moins six versions en langue française composées à partir du XII^e siècle. Lydie Lansard a notamment montré le paradoxe de ce texte jonglant entre la liberté de la composition apocryphe et la fixité du récit Passionnel. Voir *De Nicodème à Gamaliel. Les réécritures de l'Évangile de Nicodème dans la littérature narrative médiévale*, thèse de doctorat soutenue en 2011 à Paris 3, sous la direction de Laurence Harf-Lancner.

⁵⁶ Véronique Ferrer et Jean-René Valette ont d'ailleurs rappelé, en prenant appui sur Emmanuelle Baumgartner, que le roman médiéval était né en contrepoint de la Bible et de l'Histoire sainte : les deux auteurs prennent pour exemple le *Joseph d'Arimatee* qu'ils font entrer dans une tradition narrative d'« imitation de la Bible » (*Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, op. cit., p. 280).

⁵⁷ Guy Lobrion, « La poésie biblique, instrument théologique. Les paraphrases bibliques (XII^e-XIII^e siècles) », dans *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, dir. Francesco Stella, Florence, SISMEL, 2001, p. 155-176.

transmission à un public laïc donne lieu à une importante adaptation narrative et poétique. La création littéraire de Judas en langue romane va donc dépendre de ces procédés adaptatifs et va se développer dans une hybridité qui leur est conséquente.

CHAPITRE V

LA REPRÉSENTATION DE JUDAS ET LA QUESTION DE LA FORME LITTÉRAIRE

Le sujet de la réécriture du récit biblique au Moyen Âge se trouve au cœur de celui de la construction d'une littérature en langue française. L'hybridité supposée par le processus d'adaptation en langue vulgaire entraîne une ambiguïté générique des textes concernés. Le questionnement sur le *genre* littéraire de cette tradition (comme, d'ailleurs, de pratiquement toutes les traditions textuelles médiévales) est difficilement solvable, en l'absence de pratique définitoire et de tentative théorisante de la part de leurs auteurs, du moins telles que l'attendrait notre système de classification moderne¹. À la manière du concept de littérature médiévale, celui de genre littéraire a ses limites, et peut-être surtout concernant la réécriture romane des textes sacrés, réécriture qui se veut avant tout médiation de l'Écriture par une transmission de nature linguistique. La forme que prend cette transmission est toutefois variable, une première différenciation s'opérant par exemple selon que le texte est lu ou récité, écrit ou oral. Parmi d'autres, cette variation opère une hybridité formelle (un « mélange des genres ») au sein des textes mêmes. De la transmission théologique à l'invention poétique et épique, comment la construction d'une forme littéraire transparait-elle dans les œuvres, et en particulier dans les apparitions de Judas Iscariote ? Personnage central dans la narration et au cœur de sujets essentiels au récit de la Passion, Judas subit les choix poétiques représentatifs de l'élaboration littéraire du récit. Si le personnage, par sa fundamentalité narrative et dramatique, participe à la construction poétique et formelle du récit de la Passion en littérature française, l'hybridation générique inhérente à cette tradition est tout aussi essentielle à la construction littéraire de Judas. C'est cette réciprocity que prétend aborder ce chapitre, qui prendra les récits Passionnels précédemment présentés pour appui afin d'y aborder la question de la forme littéraire dans les représentations du traître des Écritures.

¹ Si l'on s'attache à la taxinomie médiévale, la classification littéraire se fonde plutôt sur la matière que sur la notion de « genre » telle qu'on la définit à l'époque moderne. Voir l'introduction littéraire de Joëlle Ducos, Olivier Soutet et Jean-René Valette, *Le français médiéval par les textes : Anthologie commentée, op. cit.*, p. 49-103.

I. D'une approche théologique à une adaptation littéraire : les sources d'inspiration des auteurs

La visée didactique est constitutive de la mise en récit littéraire des Évangiles, en tant que transmission du savoir clérical à un plus large public. Dans cette perspective, l'approche poétique du religieux s'y produit, à la manière des sermons, dans une volonté d'enseignement des idées bibliques et exégétiques. Les auteurs ayant pris part à cette tradition étant certainement, au moins pour la majorité d'entre eux, issus du milieu clérical, les sources principales de leurs réécritures à fin pédagogique sont issues des textes sacrés et de leurs commentaires. L'originalité du travail sur ces sources principales, au fondement de l'approche littéraire, va tenir en les choix effectués par les auteurs parmi celles-ci, ainsi qu'en leurs ajouts. Le mélange des formes inspiratrices, entre le religieux et le poétique, est caractéristique de l'ambiguïté générique à l'œuvre dans l'adaptation du récit Passionnel et plus particulièrement de la figure de Judas.

1) L'inspiration canonique, exégétique et apocryphe

Peut-on parler, concernant la représentation de Judas dans les récits de la Passion, d'une approche théologique, voire liturgique ? L'inspiration première des auteurs-clercs est nécessairement constituée de toutes sources auxquelles ils avaient accès et étaient confrontés dans leur quotidien, fait de rites et d'études. Ainsi, pour un chanoine comme Herman de Valenciennes par exemple, le texte de la Vulgate devait être aussi connu que ses commentaires, ses ajouts, ainsi que des sermons, homélies, prières, hymnes s'y rapportant – tout cela constituant l'ensemble dit des « textes liturgiques », transmettant les idées bibliques et exégétiques courantes. Concernant la réécriture de Judas, les choix effectués au sein du cadre liturgique caractérisent déjà une certaine réadaptation du personnage, qui entre alors dans une esthétique et une rhétorique didactique de la religion chrétienne.

a. Les choix scripturaires

Une sélection est premièrement effectuée dans les épisodes bibliques de la Passion, ainsi que, par la même occasion, dans la manière didactique de transmettre le texte sacré. Tous les auteurs des narrations françaises de la Passion, sans exception, choisissent scrupuleusement les passages qui semblent avoir le plus d'intérêt narratif ou didactique, selon la visée esthétique et pédagogique du texte, et, à l'inverse, suppriment d'autres épisodes. Les scènes choisies concernant la représentation de Judas sont révélatrices de l'alternance entre translations bibliques directes, ajouts narratifs et choix d'omission. Force est de constater que, si quelques épisodes et l'implication de certains personnages sont sous-développés sinon omis dans les œuvres, ce n'est pas le cas pour la narration concernant la figure de Judas qui, au contraire, est développée. Cette démarche narrative confirme l'aspect central et l'intérêt que le personnage porte au sein du récit et de son schéma dramatique.

- La première apparition

Dans les quatre Évangiles, la première apparition de Judas Iscariote tient en sa présence au sein du groupe des Apôtres, après que Jésus a constitué celui-ci. La liste des Douze, qui intègre donc originellement la première apparition du personnage (et la première annonce de son rôle futur), n'est pas toujours retranscrite dans les récits de la Passion, dont certains préfèrent présenter les différents personnages apostoliques par leur première action dans le récit. Il est vrai que la liste des disciples du Christ devait certainement être connue de tous, et que l'apport narratif est moindre et secondaire pour un auteur dont le but est également de simplifier et réduire le schéma Passionnel à son minimum dramatique. Certains auteurs, comme Herman de Valenciennes et Macé de la Charité, font tout de même le choix de présenter les apôtres au moment de leur désignation par Jésus. Chez Herman de Valenciennes, le disciple traître est introduit en tant que « Judas le dolant »² et chez Macé de la Charité, comme

Li dozains Judas Carioth:
En cetui vit l'on grant riot,

² HV 4338.

Si l'intérêt des deux auteurs n'est pas strictement didactique (il ne s'agit probablement pas de transmettre la liste des disciples choisis comme une leçon), c'est qu'il se trouve ailleurs : le récit présente ce nom connu de tous sous un certain angle, qui va déterminer le regard porté sur le personnage concerné par la suite. Ainsi, « Judas le dolant » n'est pas tout-à-fait le même que celui au « cuers venimeux »³, et une première réécriture a lieu dans cette différenciation qui se joue sur le plan symbolique – et indirectement didactique puisque les actions futures du personnage seront elles-mêmes déterminées par le regard introduit sur celui-ci.

- L'onguent de Marie-Madeleine

L'épisode de la colère de Judas lors de la scène de l'onguent que verse la pécheresse (constamment identifiée à Marie-Madeleine dans la période qui nous intéresse) sur le corps et les cheveux du Christ fait en revanche partie des épisodes quasi-inévitables de la réécriture de la Passion au Moyen âge, où il prend une importance déterminante. Les auteurs le développent, plus ou moins longuement et sous différents angles narratifs (récit d'un unique narrateur ou, au contraire, déploiement du dialogue...), mais en tous cas le développent. Dans la *Passion Isabeau* (fin du XIV^e s.) par exemple, cette scène est étirée sur une cinquantaine de lignes soit quatre folios du manuscrit édité par Edelgard E. DuBruck⁴. Le sentiment de Judas y est développé par plusieurs procédés dont l'explication familiale (« Car de tout ce que on donnoit a Jhesus, il embloit la diziesme partie dont il soustenoit sa femme et ses enfans »⁵), le péché intérieur (« il ne s'en peut taire qu'il ne revelast l'avarice et la convoitise de son cuer »⁶) ou encore l'allégorie (« Dame Convoitise, qui tellement avoit embrasé le cuer de Judas »⁷) ; le texte y ajoute même, de manière originale, une image de la possibilité de la bonté mariale à l'égard du traître : « Si puet cuer piteux bien penser quelle douleur eust receu au cuer la Vierge

³ L'adjectif « dolant » suppose une idée de douleur, de souffrance (possiblement physique) et donc un caractère victimaire de celui qu'il qualifie. Il s'oppose en cela à l'adjectif « venimeux ». Mais le « dolant » est aussi et surtout le malheureux, l'affligé, le misérable et, dans le cas de Judas, le courroucé pitoyable. Le chapitre suivant reviendra plus précisément sur le vocabulaire de la désignation du traître (voir *infra*, p. 160 s.).

⁴ Il s'agit du manuscrit français 966 de la BnF. Nos citations de l'œuvre s'appuieront sur cette édition, *op. cit.* (ici l. 259 à 314).

⁵ *PI* 273-275.

⁶ *PI* 275-277.

⁷ *PI* 283-284.

Marie, si elle eust sceu au cler l'entreprinse de Judas! Certes elle se fust avant obligiee a Judas a labourer de ses dignes mains jour et nuyt tant qu'elle eust payé ces .XXX. deniers, si povez vous assés penser »⁸ !

Dans la *Passion des Jongleurs*, ce sont plutôt la pensée pieuse de la pécheresse et le discours christique qui y sont amplifiés, tandis que la colère et la folie du félon Judas servent surtout de contraste à ces notions de foi véritable et de pardon divin longuement développés (v. 101 à 178). L'importance que prend cet événement du récit biblique aux yeux des médiévaux démontre plusieurs choses, dont le prestige dont jouit la figure de Marie-Madeleine en ces siècles, mais aussi la tentative commune d'explication du geste futur de Judas.

- La trahison

La scène de l'onguent est en effet toujours reliée, soit par la suite chronologique du récit⁹ soit par un rappel du narrateur¹⁰, à celle de la trahison de Judas, qui va vendre le Christ aux prêtres juifs. Cet épisode de la négociation est lui aussi toujours présent voire enrichi, comme une étape évidente et cruciale de la Passion. La discussion du prix des trente deniers peut être l'occasion d'un dialogue dont les échanges sont plus ou moins allongés et plus ou moins « stylisés » : la *Passion des Jongleurs* (datée de la fin du XII^e ou du début du XIII^e s.) résume la scène en quelques dix vers environ mais accorde un intérêt dramatique (aussi au sens de théâtral) au dialogue :

« Dites moi », fet il, « a delivre,
Que me dorrez se je vous livre
Mon seigneur que vous haëz tant ? »
Il li mistrent en couvenant
.XXX. deniers. « Gagiez les moi. »
« Nous le t'afierons par foi. » PJ 183-188

Providentielle, la trahison de Judas au Temple est un passage obligé des récits de la Passion, passage qui peut également accroître l'intérêt narratif caractéristique de chaque œuvre.

⁸ *PI* 290-295.

⁹ Il s'agit de l'ordre, respecté, de l'Évangile de Matthieu, 26.

¹⁰ « Si s'en vint en propos et en volenté de parler aux prestres pour savoir s'il pourroit aucune chose recouvrer de la perte d'ycelle boiste que tant avoit plainte » (*PI* 1064-1068). Cet extrait de la *Passion Isabeau* intervient environ 800 lignes après celle de l'onction de Jésus par Marie-Madeleine (*PI* 259 s.).

- La Cène : l'annonce de la trahison et la « bouchée »

L'épisode de la Cène est nécessairement représenté dans tout récit littéraire de la Passion : il est porteur d'une valeur symbolique conséquente et d'une grande importance didactique notamment pour la célébration de l'eucharistie par les fidèles – cette portée éducative est d'ailleurs particulièrement visible dans certaines œuvres où le personnage de Jésus délivre une sorte de leçon rituelle¹¹. Conformément aux quatre Évangiles, les différents récits médiévaux intègrent à la Cène l'annonce de la trahison par Jésus-Christ (ici chez Herman de Valenciennes : « Et par .i. de vos .xij. anuit traïz serai »¹²). La désignation de Judas respecte dans la plupart des cas l'Évangile de Matthieu, dans lequel la dénonciation vague répond à la question infamante du traître (ici chez Macé de la Charité) :

Judas respont : « Mestre, fet il,
Di moi, ne sui je donques cil ? »
Et Jhesus respont a son dit :
« Voyrement, fet il, tu l'as dit. » *MC 29755-29758*

Plus rare est l'inspiration johannique, comprenant le motif de la bouchée dénonciatrice et celui de l'entrée du diable en Judas à ce moment-là. C'est ce que l'on trouve tout-de-même chez Herman de Valenciennes, qui est sans doute l'auteur le plus influencé par l'Évangile de Jean en ce qui concerne la représentation de Judas et sa « diabolisation » :

" [...] Volez que je vos die comment le connoistriez ?
C'est cil a qui li pains moilliez sera donez."
Judas ovri la bouche ainz qu'il fust apelez
Et li morsiaus li fu tantost toz aprestez.
Il a goule bae, dedans li fu boutez.
Ensemble o le morsel li est deable antrez,
De venin et d'anvie fu il toz enflamez. *HV 5840-5846*

¹¹ Par exemple dans le *Livre de la Passion* :

Je vous demoustre apertement
Quant vous ferés mon sacrement :
Se pain que vous icy verrés
Sus l'autel le presenterés,
Puis le metés sus le calisce
En faisant le divine office

LP 407-412

¹² *HV 5821*.

Le motif johannique se retrouve aussi dans la *Passion Isabeau*, qui additionne les différents récits scripturaires et exégétiques. L'auteur de cette Passion va jusqu'à expliciter la seule présence de cette anecdote chez Jean, en imaginant qu'il s'agisse d'un « secret » adressé par Jésus uniquement à cet apôtre aimé :

Et lors tout bas et en secret Jhesus dist a Saint Jehan: "Celluy me livrera aux Juifs a qui je bailleray ce morceau / de pain de mon escuelle. Mais garde que tu ne faces frenne ne signe avant ma mort et passion." Lors Jhesus se tourna vers Judas, lequel luy avoit demandé ce que dit est, et luy va dire: "Tu l'as dit." Mais par ceste response il n'y ot homme que peut cellui savoir que Jhesus et Jehan, a qui il avoit tantost esté revelé, et Judas qui bien savoit ce qu'il avoit ja bracé.

PI 1285-1296

La bouchée dénonciatrice et destinée à la connaissance de Jean précède le motif (johannique, toujours) de l'entrée du diable en Judas :

Et lors Jhesus tantost va prendre en ceste escuelle une piecete de pain comme soupe et la bailla a Judas, et lors Judas la va tantost happer et engloutir sans gré ne graces. Et l'ennemy si va encore entrer par plus grant malice et pervers effect en cuer et en l'ame du faulx traître Judas

PI 1297-1304

Cette scène est représentative du souhait d'exhaustivité de l'auteur de la *Passion Isabeau*, où le travail de prise en considération des différents Évangiles est particulièrement important.

- L'arrestation et le baiser de la trahison

De même, la scène de l'arrivée de Judas accompagné d'une troupe armée sur le mont des Oliviers, qui verra l'arrestation du Christ après le fameux baiser infamant, constitue l'un des points centraux et inévitables de la narration Passionnelle. Toutes les étapes tirées des Évangiles y sont invariablement présentes :

- l'arrivée de la troupe armée, dont les armes sont toujours décrites – ce qui peut appuyer, dans certains cas, le caractère épique du poème : « Voient Judas venir

trestout desafublez, / Ensemble o lui Giüs qui estoient armez / Et ont bones maçües et bons coutiaus as lez »¹³.

- l'échange entre Jésus et les soldats¹⁴, suivi du baiser que donne Judas au premier – cette action est notamment l'occasion d'accentuer l'esthétique dramatique (en interactions dialoguées et gestuelles) recherchée dans la *Passion des Jongleurs* :

« Que querez vous ? Dites le moi. »

« Jhesum querons, qui se fet roi,
Et ja l'avez-vous bien oï. »

« Je suis Jhesum, veëz moi ci. »

Lors vint Judas, se'l salua,

Et puis après, si le bessä.

« Amis », fet Dieus, « que quiers tu ci ?

Tu m'as baisié, si m'as traï¹⁵. »

PJ 575-582

- l'arrestation elle-même, que développent parfois certains auteurs par, entre autres, la tentative d'opposition de Pierre.

- Le remords et le suicide

Judas, pris de remords, va rendre l'argent de la trahison aux prêtres mais se voit refuser cette demande. Les récits de la Passion reprennent généralement, plus ou moins longtemps après celui de l'arrestation, le motif du retour au Temple permettant au moins un ultime échange entre le traître et les personnages de « Juifs », voire parfois un développement du sentiment de remords (voire de repentir) éprouvé par le personnage, et qui va l'amener au désespoir. Entre le récit de l'Évangile de Matthieu et celui des Actes, le choix de la mort de Judas implique un certain regard ou une idée commune. Le choix de la pendaison est majoritaire dans les textes narratifs, avec, parfois seulement, la compensation tirée de la Vulgate de Jérôme voulant que, une fois pendu, Judas eût le ventre crevé. C'est le cas dans le *Livre de la Passion* :

Et puis s'ala au seür pendre.

¹³ HV 6043-6046. Le texte est ici une adaptation, respectueuse bien qu'au lexique « médiévalisé », du texte de l'Évangile de Matthieu : « une bande nombreuse armée de glaives et de bâtons » (26,47). L'Évangile de Jean parle également de « lanternes » (18,3), régulièrement reprises dans les récits (LP 605 ; PI 1703-1704).

¹⁴ Cet échange est tiré de l'Évangile de Jean (18,4-8) : « Alors Jésus, sachant tout ce qui allait lui advenir, sortit et leur dit : "Qui cherchez-vous ?" Ils lui répondirent : "Jésus le Nazaréen." Il leur dit : "C'est moi." Or Judas, qui le livrait, se tenait là, lui aussi, avec eux. Quand Jésus leur eut dit : "C'est moi", ils reculèrent et tombèrent à terre. De nouveau il leur demanda : "Qui cherchez-vous ?" Ils dirent : "Jésus le Nazaréen." Jésus répondit : "Je vous ai dit que c'est moi. Si donc c'est moi que vous cherchez, laissez ceux-là s'en aller" ». Qu'elle soit perçue comme un miracle ou comme une réaction émotionnelle hyperbolique, la chute de la troupe des soldats tombant à terre n'est pas toujours représentée dans les récits. En revanche, le baiser de la trahison l'est toujours (alors qu'il est absent chez Jean).

¹⁵ Cette dernière phrase, omniprésente dans les réécritures, est une citation de l'Évangile de Luc (22,48).

Cet ajout est certainement dû au développement iconographique de la double-mort – la pendaison et l'éventration simultanées – à partir du XIII^e siècle¹⁶ : cette évolution dans la représentation picturale a dû influencer les écrits postérieurs.

On remarque cependant que le remords et la mort du personnage sont parfois des éléments absents du récit ; ainsi le *Joseph d'Armathie* de Robert de Boron, qui débute sur une reprise du récit de la Passion, ne mentionne pas le sort de Judas après la scène de l'arrestation (qui, d'ailleurs, ne se déroule pas au mont des Oliviers mais chez Simon, lors du repas de la Cène dans cette réécriture). Ce choix d'omission s'explique par une raison narrative : le but du récit de Robert de Boron est certes d'inscrire son histoire dans celle de la Passion, mais il s'agit aussi d'introduire le rôle du personnage de Joseph d'Armathie en vis-à-vis du sort du Christ. Celui du traître ne concernant plus directement ni l'un, ni l'autre, il paraît naturel que l'auteur ait souhaité omettre cet épisode devenu secondaire pour sa trame narrative¹⁷.

Les choix scripturaires démontrent et impliquent deux processus inhérents à la réécriture littéraire d'un personnage canonique. D'abord, les auteurs peuvent se rattacher de plus ou moins près au texte biblique, et, surtout, choisir une inspiration plus poussée chez l'un ou l'autre des évangélistes ; cette réécriture peut être très marquée ou au contraire très adaptée dans le style du texte, comme le montrent par exemple les différentes versions des scènes du repas pascal ou de l'arrestation. Les étapes sont néanmoins relativement « lissées », et mêlent régulièrement les versions bibliques entre elles. On voit là l'influence qu'a eu le genre de l'Histoire sainte sur la construction du récit Passionnel en littérature romane, puisque ce genre a permis de passer d'une différenciation biblique en quatre récits (différenciation également reprise dans les commentaires) à un récit unique. L'Histoire sainte a, ainsi, fixé en quelque sorte un nouveau canon, très connu des clercs et donc largement diffusé. Deuxièmement, les choix de développement et/ou de suppression de certains passages scripturaires re-crée en quelque sorte l'Histoire sainte sous un autre angle narratif, mettant en avant soit un message, soit une esthétique qui seraient souhaités (consciemment ou non) par l'auteur. Ainsi, dans la *Passion des Jongleurs*, le début du récit (qui s'ouvre sur un conseil des Juifs précédant l'arrivée du

¹⁶ Voir Anne Lafran, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ C'est sans doute le même procédé qui explique le déplacement du lieu de l'arrestation, puisque la table de la Cène va prendre une grande importance dans le récit de Robert de Boron. L'auteur prend des libertés quant au récit biblique afin d'aller dans le sens de sa propre histoire.

Christ à Béthanie puis l'épisode de l'onction) est fortement réduit et concentré autour des actions de Judas. Les scènes de l'onguent de Marie-Madeleine, de la trahison, de la Cène et de l'arrestation s'y enchaînent et mettent particulièrement l'accent sur le rôle et le sentiment de l'apôtre fourbe, comme si le récit était essentiellement focalisé sur ce personnage. La « focalisation » bascule ensuite sur le personnage du Christ à partir de son arrestation et jusqu'à sa mort. Ces choix relèvent de l'intérêt dramatique de l'œuvre, mettant en avant l'antagonisme par effet théâtral mais aussi pour mieux valoriser, ensuite, les souffrances et le parcours christiques. À l'inverse, un texte comme celui du *Livre de la Passion* va développer de manière plus approfondie le discours et la pensée de Jésus, face auxquels la présence de Judas va plutôt servir de contraste (et donc de mise en valeur indirecte du bien).

b. Les choix explicatifs

La réécriture du récit biblique passe également par les ajouts, dont les principaux sont liés à la tradition exégétique et à la perpétuation d'un contexte théologique. Les Histoires saintes, composées par des clercs, regorgent de choix de commentaires et d'ornements explicatifs qui deviennent alors à la fois pensée ordinaire et précision indispensable à l'approche des dogmes canoniques. Les ajouts tirés de la théologie peuvent être directs, et, dans ce cas, représentatifs d'une influence propre à l'auteur ou de son adhésion à une certaine thèse au sein d'un débat, mais ils sont le plus souvent indirects : les commentaires des Pères sont notamment passés à la postérité et, établis, se transmettent par le biais de toute réécriture médiévale. Ainsi le lien de cause à conséquence admis entre la colère de Judas lors de l'onction à Béthanie et la trahison semble bien établi et inévitable dans la réécriture littéraire.

- L'influence indéniable de Pierre le Mangeur

L'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur constitue pour les auteurs d'Histoires saintes et de récits littéraires de la Passion une source essentielle et unanime. On aperçoit cette influence notamment dans le développement et l'évolution du motif de la valeur de l'onguent de Marie-Madeleine. L'explication rationnelle et mathématique de Pierre le Mangeur, selon lequel le parfum valait trois-cents deniers et que Judas en aurait récupéré dix pour cent, somme

qu'il compensera par le prix de la trahison, se retrouve dans certains récits, en premier lieu celui de la *Passion des Jongleurs* :

« Pour qu'as soffert tel gastement
De cest precieus oignement ?
Il valoit bien .iii. x. deniers [...]]
Ceste perte restorerai. [...] » *PJ 139-178*

Le *Joseph d'Armathie* fait également référence à cette explication tirée de l'*Histoire scolastique* – Robert de Boron relie ainsi théologie scolastique et tradition littéraire arthurienne¹⁸ :

Meis Judas mout s'en courouça :
Trois cenz deniers, ou plus, valoit,
Sa rente perdue en avoit :
C'est en disme trente deniers,
C'en devoit estre ses louiers.
Commença soi a pourpenser
Comment les pourra recouvrer¹⁹.

Les Passions de la fin du Moyen Âge vont jusqu'à préciser cette matière au moyen d'explications logiques et de calculs. La raison didactique originale de la glose de Pierre le Mangeur arrive peut-être alors à son acmé :

Le disieme denier avoit
De tous lez biens c'on leur donnoit.
Judas juja que l'ongnement
Valoit trois cent deniers d'argent.
En trois cent deniers, ce m'est vis,
Peut on conter trente fois dis.
Qui le disieme en paieroit,
Trente deniers en balleroit. *LP 309-316*

¹⁸ Dans son article « 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 *La dîme, l'Église et la société féodale*, dir. Michel Lauwers, Turnhout, Brepols Publishers, 2012, p. 561-588), Stéphanie Le Briz-Orgeur fait l'hypothèse d'une influence directe du *Joseph d'Armathie* sur les Passions narratives et dramatiques, notamment bourguignonnes. Si l'immense diffusion du motif par celle de l'*Histoire scolastique* nous paraît indéniable, il est tout à fait possible, et d'autant plus au vu des arguments textuels formulés par Stéphanie Le Briz-Orgeur, que le *Joseph d'Armathie* ait joué un rôle dans la diffusion du motif et/ou dans sa popularité en langue française, ainsi que dans son intégration au genre narratif romanesque.

¹⁹ Robert de Boron, *Joseph d'Armathie*, *op. cit.*, v. 254-260.

[...] Et que avant qu'il ne recouvrist la .X. partie de celle parte, il donneroit et liveroit son maistre aux Juifs pour .XXX. deniers, qui est la disme de .CCC.
PI 286-289

- Approches théologiques des motifs

L'influence de l'*Histoire scolastique* dans la représentation de Judas au sein des Passions est indéniable et ses réécritures n'ont nul besoin de justifier son approche. Certains débats théologiques médiévaux, questionnements encore contemporains au temps de l'écriture des œuvres, supposent en revanche une prise de position de la part des auteurs, qui vont alors justifier leur thèse par le texte. C'est notamment ce qu'implique la question de la prise de l'eucharistie – ou non – de Judas durant la Cène. Au XI^e siècle, la précoce *Passion de Clermont* prétend que la bouchée que prend Judas au moment de l'eucharistie n'est pas sanctifiante, contrairement à celle offerte aux autres apôtres :

De pan et vin sanctificat
tot sos fidels i saciet,
mais que Judes Escharïoh
cui un sopa enflet lo cor.

PC 97-100

L'auteur de ce texte met en avant une raison originale : celle d'une soupe (ici dans l'ancien sens médiéval d'une tranche de pain trempée) qui enfle le corps de Judas, empêchant la sanctification par le pain et le vin. Cette explication originale peut être une résurgence indirecte du texte de Papias chez qui Judas mourait littéralement gonflé par l'immondice²⁰ ; elle démontre en tous cas que le thème de l'« enflure » de Judas n'est pas marginal et permet même une réponse à un débat théologique. La réponse négative au questionnement exégétique sur l'eucharistie de Judas devait déjà être courante avant Thomas d'Aquin qui défendra également cette thèse²¹. Cependant, d'autres auteurs prennent plutôt le parti inverse et admettent la prise de l'eucharistie par Judas. Dans le *Livre de la Passion*, cette action est même pointée du doigt par le narrateur qui dénonce là une marque d'infamie :

Tous prirent le communion
De Dieu qui soufri passion

²⁰ Voir *supra*, p. 41-42. Cette résurgence thématique peut également s'expliquer par le fait que la soupe évoque l'imaginaire alimentaire des vilains au Moyen Âge. Judas se trouve ainsi associé à un motif « bas ».

²¹ Voir Marie-Odile Boulnois, « La bouchée de Judas (Jn 13, 26-30) d'Origène à Thomas d'Aquin », art. cit.

Et puis si leur tendi a boire.
Douce gens, bien est chose voire
Que tout aussy le prinst Judas
Con lez autres, si fist que las.

LP 436-438

Suit un passage où Judas va confirmer sa malhonnêteté à l'encontre de Jésus par le biais d'un ajout légendaire (LP 439 s.). L'auteur du *Livre de la Passion* utilise ici des procédés narratifs (apostrophes au public, ajouts fictionnels...) dans le but d'affirmer la théorie que défendait également Guibert de Nogent aux XI^e-XII^e siècles, soit au moins deux siècles plus tôt. Par les deux exemples de la *Passion de Clermont* et du *Livre de la Passion*, on remarque que les thèses concernant la prise de l'eucharistie par Judas ne sont pas propres à une époque particulière mais qu'au contraire, le débat s'est perpétué tout au long du Moyen Âge. Le travail narratif permet aux auteurs d'y prendre parti à leur manière et de faire passer leur réponse de manière didactique.

Face aux mystères symboliques des Écritures, les auteurs de Passions vont puiser à des explications raisonnables. Outre la réécriture glosée des motifs de l'onguent et de l'eucharistie, on voit se développer une volonté interprétative dans la reprise du baiser de la trahison. Chez Robert de Boron, on retrouve la justification, précise et mise en dialogue, de la différenciation entre Jésus et Jacques :

Et si se doivent bien garder
De Jake penre tout ensemble,
Car merveilles bien le ressemble.
« De ce ne vous merveilliez mie,
Car andui sunt d'une lignie :
Il sunt cunsin germein andui.
Comment connoistruns donc celui ?
Mout volentiers le vous direi :
Prenez celui que beiserei. »²²

Robert de Boron utilise habilement une alternance de discours indirect et directs afin de mieux expliquer la marque d'identification du Christ lors de son arrestation. On retrouve le même argument dans la *Passion Isabeau* (PI 1710 s.). Si le baiser de Judas est toujours perçu comme une marque de reconnaissance destinée aux soldats, cette interprétation raisonnable n'empêche pas le mystère du choix de ce signe particulier : Judas n'aurait-il pas pu désigner le Christ aux

²² *Joseph d'Armathie, op. cit.*, v. 304-312.

soldats par un autre moyen ? Hormis le fait qu'il s'agisse d'un ultime témoignage de la fourberie du personnage, le baiser garde une part de mystère auquel on peut laisser sa fonction de dissimulation symbolique. C'est certainement ce qu'a choisi l'auteur de la *Passion des Jongleurs* : le baiser infamant y est bien justifié par le besoin de reconnaissance par les soldats, mais Judas choisit d'embrasser Jésus alors que ce dernier s'est présenté, et qu'il n'y aurait donc pas de raison de nouvelle marque d'identification.

« Seigneurs », ce dist li fel Judas,
« Jhesum ne connoisseiez vous pas.
Celui que bessier me verrez,
C'iert mon mestre, celui prenez [...] » *PJ 551-556*
« Je sui Jhesum, veëz moi ci. »
Lors vint Judas, se'l salua,
Et puis après si le bessa.
« Amis », fet Dieus, « que quiers tu ci ?
Tu m'as baisié, si m'as traï. » *PJ 578-582*

Malgré le commentaire rationalisant, le mystère demeure donc, et peut laisser place à la réflexion symbolique implicite chez le lecteur (ou surtout l'auditeur concernant la *Passion des Jongleurs*), réflexion qui peut être simplement celle d'y voir toute la noirceur et l'hypocrisie du personnage diabolique.

Dans la même tendance, les choix explicatifs des auteurs peuvent être ceux d'un rappel de la valeur symbolique d'un motif biblique. Le *Livre de la Passion* enrichit ainsi l'image du ventre crevé de Judas après sa pendaison (image véhiculée par la Vulgate comme par l'iconographie de la période tardo-médiévale) d'un commentaire relevant de l'explication symbolique (et non plus rationnelle) : l'âme de Judas ne peut sortir par sa bouche puisque cette dernière est comme sanctifiée par le baiser donné au Christ.

Le ventre li creva par mi ;
Par la son esperit issy,
Que par la bouche n'issi mie
Pour tant qu'il en avoit besie
La bouche Nostre Sauveur. *LP 971*

L'auteur du *Livre de la Passion* suit ici l'influence non pas de l'*Histoire scolastique* mais des commentaires transcrits dans la *Glose ordinaire*.

- Une influence des ordres religieux

Une connaissance approfondie des milieux ou entourages cléricaux des différents auteurs, malheureusement difficile au vu de l'anonymat de la majorité des œuvres et de la faible connaissance des auteurs connus, permettrait de cerner les divergences de pensée entre les courants religieux. On pourrait supposer qu'un même courant religieux conserve une idée identique à travers les siècles, et que les choix scripturaires et débats théologiques précités tirent en partie leurs oppositions de cette diversité d'appartenances religieuses. De manière générale, on peut observer une différenciation chronologique assez nette entre les textes écrits aux XI^e-XII^e siècles et ceux composés à partir du XIII^e qui développent beaucoup plus le thème monétaire, certainement sous l'influence de la pensée des ordres mendiants. *La Passion de Clermont* et la *Bible* d'Herman de Valenciennes, écrites respectivement au XI^e et au XII^e siècle, sont d'ailleurs les deux seules œuvres du corpus ne mentionnant pas l'épisode de l'onguent de la pécheresse et la colère qu'il suscite chez Judas comme une origine et explication de la trahison. Cet écart pourrait montrer une inflexion de la réécriture sous l'influence des ordres mendiants, perceptible dans les textes ultérieurs – cependant, il peut aussi bien s'agir de l'apport de l'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur. Ce n'est, en tous cas, sûrement pas un hasard si Judas devient indissociable de sa cupidité lors de cette période. De même, on pourrait voir une influence de la pensée cistercienne et en particulier de la mise en avant du libre arbitre par ce courant religieux chez les auteurs développant les notions de cœur et d'intériorité, thèmes très présents dans les œuvres dépendantes de ce mouvement²³. On remarque notamment que Macé de la Charité, dont la *Bible* est commandée par l'abbé cistercien Etienne de Corbigny, accorde une importance particulière à l'hypocrisie de Judas et développe ce dernier dans une diabolisation dépendante de son intériorité (le « cuers venimeux » déjà mentionné). D'influence directe ou indirecte, les ordres religieux ont en tous cas très certainement affecté le discours et peuvent expliquer certaines différences de développement voire de positionnement.

Les récits Passionnels respectent donc les modèles exégétiques et dogmatiques traditionnels de manière directe ou indirecte, notamment par le biais de l'Histoire sainte qui diffuse et lisse la glose – en particulier celle de Pierre le Mangeur, qui devient l'essentielle source de commentaires des Évangiles à partir de la fin du XII^e siècle, mais d'autres influences

²³ Cf. la première *Vie des Pères* par exemple.

apparaissent par ailleurs. Ces dernières peuvent être le résultat de divergences théologiques et/ou de développements propres au message d'ordres religieux ancrés dans leur contexte. Par le travail déjà effectué sur les sources scripturaires et la diffusion de ce travail, l'éclaircissement de la matière biblique est devenu une évidence dans la retranscription du récit sacré. C'est bien ce que démontrent les représentations de Judas dans les Passions narratives : l'exégèse est devenue implicite dans les textes bibliques et n'est pas perçue comme une déviation ; en tous cas, elle n'est pas annoncée comme telle. Quant à la figure de Judas en particulier, ces références permettent autant de clarifier certains mystères le concernant que de les développer dans un intérêt symbolique.

c. Les ajouts légendaires

D'autres ajouts, d'origine moins savante, complètent les motifs et épisodes bibliques, et prouvent le succès des légendes apocryphes au sein même des réécritures cléricales des Évangiles. Les ajouts apocryphes, généralement d'origine populaire, se transmettent de toute façon via des écrits cléricaux qui intègrent déjà une tradition fictionnelle déviant du canon chrétien. On remarque une influence de ces récits plus ou moins forte en fonction de l'époque de l'œuvre et de l'intention narrative de celle-ci. Les ajouts légendaires sont par exemple peu courants dans *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* d'Herman de Valenciennes, et aucun ne concerne Judas : la rédaction de ce texte à la fin du XII^e siècle ne permet pas encore à l'auteur un recours systématique à ces légendes à peine en cours de diffusion en langue vulgaire ; par ailleurs, l'intérêt littéraire de cette œuvre tient moins en un développement fictif qu'en l'esthétisation (en l'occurrence épique notamment) de la fiction préexistante.

En revanche, le texte de la *Passion des Jongleurs* intègre à l'histoire Passionnelle de nouveaux éléments venant renforcer, sur un plan légendaire, la figuration du traître. La narration de l'épisode de la Cène y est notamment allongée d'un motif original, selon lequel Judas aurait volé un morceau de poisson dans le plat de Jésus lors du repas pascal :

Mes el traïtor de mal art
Qui moult estoit de pute part
Avoit Jhesus mal compaignon,
Que plains estoit de traïson.
Et cel traïtres, que fesoit ?
Comme Nostre Sires bevoit,

Si li embloit par traïson
Le plus beau mors de son poison
En l'escuele devant lui.

PJ 225-233

Cette anecdote apocryphe confirme le caractère pécheur du personnage (elle illustre le verset de Jean 12,6 affirmant que Judas était un voleur) ; surtout, elle relie au récit de la Cène le symbolisme chrétien traditionnel du poisson. Cet ajout est en cela symbolique de la trahison et de la Passion, Judas volant le poisson comme il trahit le Christ incarné. Cette image symbolique du vol du poisson devait connaître un certain succès à l'époque puisqu'Émile Mâle la cite comme un motif récurrent dans l'iconographie de la Cène aux XII^e et XIII^e siècles²⁴.

Un autre épisode, concernant également un animal cuisiné (!), constitue un ajout légendaire bien original concernant la trahison de Judas dans la *Passion des Jongleurs* (dans la version compilée par Geufroi de Paris). Après l'arrestation de Jésus, Judas se rend chez sa mère qui est en train de faire « Chapons rostir et tornoier »²⁵. Judas lui raconte « Comme il a vendu Jhesucrist »²⁶, ce à quoi la mère répond qu'il a mal fait puisque le Christ doit ressusciter. Le traître tente de couper court à cette affirmation en rattachant, de manière assez triviale, l'impossibilité de résurrection du chapon cuisiné à celle, hypothétique, de Jésus :

« Lessiez tel sermon.
Veëz vous rostir cel chapon ?
Ne plus que jamés chantera,
Jhesus ne resuscitera. »

PJ 1004-1007

Or, contre toute attente de sa part :

Oéz grant miracle de Dieu !
Li cos qui rostissoit au feu
Est arrière vis devenu ;
De la broche s'en est issu,
Enmi la meson vet chantant.

PJ 1008-1012

²⁴ Émile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1928, p. 110-114, et *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, réed. 1948, p. 424. On peut citer par exemple un vitrail de la cathédrale de Chartres du XII^e siècle, dans lequel Judas dérobe le poisson de Jésus alors même que ce dernier lui tend la bouchée (très certainement le morceau trempé accusateur tiré de l'Évangile de Jean).

²⁵ PJ 997.

²⁶ PJ 999.

Judas en est « dolent »²⁷ et éprouve alors de la culpabilité, ce qui va le mener au suicide. Le motif du coq ressuscité apparaît dans certaines versions des *Actes de Pilate* (ou *Évangile de Nicodème*), où l'animal est cuisiné par la femme, et non la mère, de Judas²⁸. Rémi Gounelle a étudié et démontré le succès de cette histoire légendaire qui s'est diffusée dans de rares textes en-dehors des manuscrits de l'*Évangile de Nicodème* (une version importante écrite en latin est par exemple présente dans le manuscrit Royal E.VII.7 de la British Library²⁹) et s'est intégrée à d'autres récits comme une « Histoire de la vraie croix » irlandaise (qui a donné lieu à une influence relativement importante de cette légende dans cette région, visible jusque dans l'iconographie³⁰) et, donc, la réécriture de la Passion en langue française. Cet ajout particulier serait spécifique à la version de la *Passion des Jongleurs* présente dans la *Bible des sept estaz du monde* de Geufroi de Paris ; il relèverait ainsi à fois d'une évolution chronologique de la diffusion des légendes apocryphes (en milieu clérical et en langue vulgaire) et d'un processus de mise en *somme* du texte original, c'est-à-dire de son intégration à un plus grand ensemble (en l'occurrence de réécriture biblique). Dans cette perspective, l'addition légendaire paraît tout à fait conséquente de l'intension exhaustive de Geufroi de Paris. Un rapprochement s'opère dans l'introduction des légendes au sein de cette réécriture biblique du milieu du XIII^e siècle : dans un cas le péché (le vol), dans l'autre le miracle, sont autant d'ajouts symbolisant le caractère du personnage. Par l'ajout légendaire et la symbolique animalière médiévale, l'auteur clarifie et précise le rôle du personnage du traître auprès d'un public laïque, via l'addition d'actions symboliques introduites sous la forme de légendes populaires et dont le caractère plutôt trivial était certainement attrayant pour le public médiéval.

Allongements narratifs à visée dramatique et symbolique, les légendes obtiennent un succès conséquent tout au long du Moyen Âge, et des récits comme celui du *Livre de la Passion*, plus tardif, n'hésitent pas à orner la narration principale de nombre de dérivations légendaires, souvent seulement en quelques vers, comme des sortes d'enluminures narratives plutôt que de véritables développements explicatifs. On y retrouve le motif du vol du poisson (LP 440) et, surtout, un court ajout emblématique et représentatif de l'influence des histoires folkloriques et religieuses diffusées notamment par la *Légende dorée*. Il s'agit de la « Vie de Judas », mythe œdipien rattaché au traître biblique :

²⁷ PJ 1013.

²⁸ Voir la traduction de la version grecque byzantine par Rémi Gounelle dans « À propos des volailles cuites qui ont chanté lors de la passion du Christ », art. cit., p. 34. On remarque que les étapes du récit sont les mêmes ; le rapprochement est assez clair, si ce n'est la différenciation qui s'opère entre la femme et la mère de Judas.

²⁹ *Ibid.*, p. 36-37.

³⁰ *Ibid.*, p. 37-38.

Judas fist le jour grant follie,
Mes bien faire ne devoit mie
Quer la mere qui le porta,
Tantost qu'i fu né, le geta.
Une fame le trouva puis
A qui il fist assés d'anuis.
El le nourri et tint moult chier,
Mez tantost qu'i se pout eidier,
Un biau fix que elle out li tua.
Deables, qui en luy se bouta,
Fit tant que il tua son pere
Et si prinst a force sa mere
Et puis vendi le roy de gloire.

LP 331-443

La légende de Judas abandonné, fratricide, parricide et incestueux est issue d'une longue tradition médiévale³¹ et a connu un grand succès grâce à sa diffusion dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (chap. 45, « De saint Mathias »). Son introduction dans le *Livre de la Passion*, écrit au XIV^e siècle, confirme l'amplitude de l'influence de la *Légende dorée*, vaste compilation d'histoires chrétiennes plus ou moins savantes ou folkloriques, et l'importance que cette œuvre a eu sur l'introduction des légendes en littérature.

Une fois de plus, on voit là l'ajout d'éléments venant renforcer le(s) caractère(s) du personnage. Ce ne sont plus ici des gloses, renforçant la symbolique explicative du récit original, mais des prolongations fictives ; dans les deux cas, il ne s'agit pas de créer un nouveau récit mais d'*actualiser* l'ancien, de le transmettre différemment grâce aux procédés nouveaux, légendes nouvelles, etc. venant renforcer le message sacré. L'influence du folklore et son entrée même dans la littérature religieuse ne font aucun doute ; à partir de la fin du XIII^e siècle et du succès de la *Légende dorée*, les deux ne font, de toute façon, plus qu'un.

Les choix scripturaires et les ajouts des auteurs vont dans le sens de l'attitude scolastique et de la volonté explicative de l'époque. Les ajouts légendaires sont autant d'attraits pour l'Histoire sainte et pour le désir d'exhaustivité qui se développe chez les médiévaux. L'objectif des auteurs est indirectement liturgique puisqu'il reste celui de la transmission du sacré, sorte de passation des connaissances, choisies, clarifiées et actualisées par les clercs pour leurs contemporains laïcs. Les occurrences de Judas dans les récits de la Passion relèvent de cet

³¹ Voir notamment P. F. Baum, « The Mediaeval Legend of Judas Iscariot », art. cit.

intérêt d'enseignement : le personnage est développé autant qu'il est « clarifié », dans le sens où ses actions voire son caractère sont expliqués, et que les valeurs symboliques que ses actions peuvent contenir sont illustrées. L'acte de Judas est expliqué, illustré, mais certainement pas justifié ; au contraire, tant les choix scripturaires que les ajouts exégétiques et fictionnels vont dans le sens de la construction manifeste de la « légende noire » du personnage.

2) L'influence de la poésie religieuse

Si la nouvelle littérature des Évangiles en langue française médiévale est le fruit d'une tendance scolastique qui lui est contemporaine, elle est cependant dérivée d'une aspiration préexistante et plus ancienne. Les textes d'Herman de Valenciennes à Macé de la Charité forment effectivement la suite logique d'une tendance déjà amorcée en latin. Les Passions latines des IV^e-VI^e siècles (écrites notamment par Juvencus, Sedulius et Arator) ne semblent pas avoir exercé une influence directe sur les textes romans, ces derniers ne contenant pas de traduction littérale de ces écrits latins, même partielle. Néanmoins, elles ont initié une tradition ayant débouché sur, notamment, l'*Aurora*, écrite par Pierre Riga à la fin du XII^e siècle en parallèle de la mise en roman qui s'effectue au même moment. Cette intertextualité participe-t-elle à la création d'une esthétique propre à la tradition de la Passion littéraire, qu'elle soit écrite en langue latine ou transmise en langue vernaculaire ? L'influence des textes ne serait plus uniquement rattachée au religieux mais entrerait dans une perspective littéraire préexistante, faisant de Judas une figure participant non plus seulement de la narration Passionnelle mais également d'un développement esthétique.

a. L'adaptation de la poésie latine

L'*Aurora* de Pierre Riga constitue un exemple représentatif des échanges et du caractère intertextuel, voire inter-formel, de la réécriture de la Bible : inspirée à la fois de la Vulgate et surtout de l'Histoire sainte commentée (en particulier l'*Histoire scolastique*), elle va elle-même influencer l'élaboration d'une nouvelle tradition poétique. L'importante diffusion de ce texte latin, ainsi que les citations ponctuelles et partielles que les auteurs de langue vernaculaire en tirent, démontrent que la connaissance que l'on en avait était large, et que sa participation à la

construction d'une forme spécifique à la mise en poésie des Évangiles devait être importante. L'exemple le plus parlant et marquant de ce phénomène est la *Bible* de Macé de la Charité. Ce dernier a choisi, pour la partie de sa réécriture biblique retraçant l'histoire des Évangiles, de produire une traduction adaptée de Pierre Riga. L'élaboration de la figure de Judas par Macé de la Charité dépend ainsi d'un travail de sélection effectué à partir d'un texte latin versifié original. On peut voir ce processus adaptatif à travers la scène de la colère de Judas face à la perte de l'onguent de Marie-Madeleine :

Aurora 2227-2232³²
Discipulos turbat effusio prodiga nari
Ac indignantes inuida uerba sonant :
"Vt quid perditio nardi tam maxima ? Vendi
Id potuit multo pauperibusque dari."
Pluralem numerum posuit pro simplice : Judas
Solus id exclamat, fur quia prauus erat.

MC 29667-29676
Judas, qui mauvés se sentoît
Quant vit que espanduz estoît
Li oygnemenz, toz esperduz
Ha crié que bien est parduz
Li oygnemens tant précieux
Quant espanduz est en tiex leux
Quar il ne fust mie parduz
Se il eüst esté venduz
S'en eüst l'en de grant argent
Por donner a la povre gent.

On remarque le travail adaptatif qu'a exercé Macé de la Charité, avec notamment l'inversion narrative de l'introduction de Judas dans la chronologie du texte (*Aur.* 2231-2232/*MC* 29667) ou encore le passage du discours direct au discours indirect. Contrairement à Pierre Riga, Macé de la Charité a choisi de ne pas spécialement mettre en valeur le fait que Judas se distingue par sa réaction des autres disciples³³.

³² Les citations sont tirées d'*Aurora: Petri Rigae Biblia versificata*, éd. Paul E. Beichner, vol. 2, Notre Dame, University of Notre Dame press, 1965.

³³ On rappelle que ce n'est pas le cas dans l'Évangile de Matthieu, qui est pourtant la principale source du texte de Pierre Riga, et où l'ensemble des apôtres s'indignent de la perte du parfum. L'auteur de l'*Aurora* se rattache donc ici à l'Évangile de Jean (12,6).

Malgré le travail adaptatif, l'œuvre de Macé de la Charité est marquée par l'influence très forte qu'exerce sur elle sa source latine tant sur le plan thématique que sur le plan stylistique. C'est par exemple le processus de translation qui explique l'originalité de l'image de Judas dont la pensée est absorbée par la mort de Jésus, se rapprochant d'une sorte de *Memento mori* assez surprenant :

Aurora 2251-2252
Vox Scarioth sonat hoc « memorans mortem », quia semper
In Domini morte mente paratus erat.

MC v. 29701-29704
Cete voiz 'Cariot' s'amort
A figurer 'remembre mort'
Quar toz jors avoit sa pensee
En la mort Jhesucrist posee.

De même, certaines gloses explicatives ou morales ajoutées au récit de Macé de la Charité sont directement tirées du texte de Pierre Riga ; c'est le cas du commentaire actualisant la trahison de Judas en une leçon sur la « fausseté » :

MC 29709-29716
Il sont mont qui crement cest cas,
Au jor d'ui, que fist cil Judas,
Neporquant a cest fet s'asemblent
Et en cetui cas le ressemblent
Quar qui por avoir gaignier
Veaut or fauceté tesmoignier,
Le veray Dieu a fausseté
Livre en nient la verité.

Aurora 2261-2262
Nam qui testantur falsum pro munere uerbum,
Veracem tradunt, uera negando, Deum.

C'est toujours d'après l'*Aurora* que Macé de la Charité développe la pendaison de Judas, avec l'image du rejet par le ciel et la terre, reliés syntaxiquement en latin comme en français :

MC 30152-30156

Et maintenant .i. laz lasa
A son col por lui en l'oir pendre
Aussi con s'il donast entendre
Et con s'il avavoir feïst
Que ciel et terre le haïst.

Aurora 2547-2548
Vt se declaret celo terreque perosum,
Aere suspendit se crepuitque

La *Bible* de Macé de la Charité est à la fois l'œuvre qui démontre le plus nettement l'influence qu'a pu exercer la poésie latine médiévale sur les récits romans et un texte qui se démarque des autres, l'influence latine très marquée lui conférant un style original. Voir la tradition des récits de la Passion en français comme une simple déviation de la tradition latine semble réducteur : si son influence est directe et frontale dans le texte de Macé de la Charité, elle est plus éloignée en ce qui concerne les autres récits qui ont leur style propre et plus éloigné du latin. Cependant, on peut bien parler d'une construction poétique à influence latine indirecte pour deux raisons : premièrement, la constitution et la diffusion de l'Histoire sainte dépendent en partie de l'évolution de la poésie latine des Évangiles ; secondement, la tradition romane prolonge et amplifie la fonction initiale de la poétisation du récit biblique – une « fonction actualisante et didactique dans un contexte non institutionnalisé »³⁴. L'alliance de la poétisation et de la vulgarisation des textes sacrés est en effet au paroxysme de la démarche d'ouverture didactique de l'Histoire sainte au public laïque du Moyen Âge.

b. Naissance d'une tradition poétique

C'est plutôt dans une intertextualité en langue française qu'il faut chercher une influence formellement fondatrice, comme le fruit d'un rayonnement interne. La première Passion narrative connue en langue française, la *Passion de Clermont* (fin X^e-début XI^e s.), introduit un style et une narration propres à la « mise en roman ». Les formulations originales de l'auteur de la *Passion de Clermont* sont cependant souvent uniques, sans influences conséquentes ; ce texte constituerait ainsi une étape vers la formation d'une tradition mais pas un lien direct. Plutôt

³⁴ Maria Teresa Rachetta, « La Bible d'Herman de Valenciennes et le problème du genre littéraire », art. cit., p. 64.

qu'une source, elle consiste en un début du recours à un lexique et un style actualisés qui deviendront norme.

Les récits Passionnels plus tardifs dépendent d'un réseau intertextuel plus net. Certaines formules apparaissent identiquement, ou avec une faible variation, d'un récit à l'autre, et démontrent ainsi l'influence, cette fois directe, de certains récits narratifs par leur transmission dans les milieux cléricaux. La *Passion des Jongleurs*, datée de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, a été l'objet d'une diffusion importante et d'un succès notamment dû à sa « mise en somme » dans la *Bible des sept estaz du monde* de Geufroi de Paris. La figure de Judas, qui y est construite d'une manière assez représentative et caractéristique d'un travail d'oralisation du récit, propre à l'époque de l'écriture de l'œuvre, va pourtant influencer de façon directe et durable les récits plus tardifs. Le *Livre de la Passion*, daté du XIV^e siècle, est emblématique de ce travail de citation des traditions précédentes et notamment celle de la *Passion des Jongleurs*, ici par exemple dans le discours de Judas : « Ceste perte restorerai » (*PJ* 175) / « Ceste perte recouvreray » (*LP* 320). L'influence textuelle de la *Passion des Jongleurs* sur le *Livre de la Passion* est particulièrement nette s'agissant de la reprise du discours explicatif et didactique du Christ montrant l'exemple du sacrement lors de la Cène (*PJ* 205-212/*LP* 407-410 et 423-426). Un processus de citation directe est donc probable, d'autant que le texte du *Livre de la Passion* se confirme comme un assemblage de nombreuses traditions – sources exégétiques, ajouts légendaires et influences poétiques.

Ainsi naît et se développe la tradition des récits de la Passion en français. De manière générale, la littérature de dévotion médiévale est très copiée, lue et utilisée par le clergé. Les échanges entre textes latins et écrits vulgaires, entre exégèse et poésie chrétienne, devaient être courants. D'ailleurs, on remarque que plus on avance dans la chronologie littéraire, plus l'étendue des influences est visible, et les ajouts se cumulent – c'est ce que montre la différence entre la *Passion de Clermont*, précoce et originale par rapport au reste de la tradition, et notamment le *Livre de la Passion*, datant du XIV^e siècle. Les ajouts interviennent en se superposant aux anciens ; par exemple, la valeur de l'onguent de Marie-Madeleine, absente chez Herman de Valenciennes puis introduite par l'influence théologique (notamment de Pierre le Mangeur) dans la *Passion des Jongleurs*, est développée par un calcul (précisant le pourcentage dû à Judas) dans le *Livre de la Passion*, calcul lui-même repris dans la *Passion Isabeau* qui ajoute, de plus, la justification de la colère de Judas face à cette perte financière par le fait qu'il ait des enfants à nourrir.

On assiste là à la création progressive d'une tradition textuelle de forte inspiration théologique, ou en tous cas représentative des questions exégétiques qui lui sont contemporaines. Les influences, la réécriture, les ajouts et l'intertextualité permettent la diffusion large et la construction d'un type concernant la forme littéraire des récits de la Passion. L'accès de la Passion (et donc du personnage de Judas) au poétique se fonde ainsi sur un processus de réécriture à la fois hybride et progressive.

3) Influences de la littérature profane

La littérature en langue française ne s'est cependant pas construite uniquement sur la base de la réécriture des écrits latins ou des récits sacrés. La naissance d'une littérature profane coïncide avec celle de l'écriture en langue vernaculaire. Dès le XI^e siècle, la chanson de geste naît en langue d'oïl ; en langue d'oc, la poésie lyrique : dans les deux cas, ces formes sont très éloignées des modèles latins, et seraient plutôt dérivées de thèmes propres aux valeurs des médiévaux ainsi que d'un style oral issu d'une transmission par récitation en langue vulgaire. La littérature profane d'oïl se définit en premier lieu par le genre épique, qui reste très attaché au religieux : certes le cadre narratif des chansons de geste sort de l'histoire sacrée, mais leur message lui est toujours lié. Les interférences entre littérature religieuse et littérature épique s'expliquent donc naturellement, dans le sens où le message religieux inspire l'épopée médiévale ; et inversement, le style épique peut influencer sur la manière de transmettre le sacré.

La chanson de geste a une nette influence sur les premiers récits français de la Passion et en particulier sur *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* d'Herman de Valenciennes. Depuis la *Passion de Clermont* et la *Chanson de Roland*, nous sommes en effet dans une période où littérature épique et textes religieux se mêlent, notamment par le biais de la romanisation. Cette interaction passe principalement par une reprise formelle : la *Passion de Clermont* comme le roman d'Herman de Valenciennes sont écrits en laisses, et tandis que l'octosyllabe utilisé dans la *Passion* est typique de la métrique du début du genre épique, l'alexandrin du *Romanz de Dieu et de sa Mere* est représentatif de l'évolution formelle opérée au fil des siècles et caractérisée par « un élargissement progressif de l'espace accordé au chant épique »³⁵. La forme strophique d'Herman de Valenciennes relève typiquement de la laisse épique, définie par l'unicité de sa

³⁵ François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 69.

rime. Le choix par cet auteur de la composition d'une geste Passionnelle peut s'expliquer de deux manières, certainement jointes : formellement, il permet de donner une grande puissance dramatique au récit sacré ; thématiquement, il actualise ce dernier en l'accordant à des valeurs et à un lexique mis au goût du jour. Ainsi le Judas du *Romanz* est tour à tour « dolans », « larron » ou encore « felon », mots tirés d'un vocabulaire lié à la tendance épique. Le mot *felon*, par exemple, n'existait pas en littérature latine et ne pouvait donc qualifier Judas dans la Vulgate ; c'est en revanche le mot employé et répété maintes fois dans la *Passion de Clermont* pour désigner le personnage. C'est avec ce dernier texte que l'on sait que le sens du mot *felon* (« cruel », « méchant ») s'est en partie précisé en celui de « traître » ; or, on le retrouve prenant ce même sème dans la *Chanson de Roland* où il désigne Ganelon. On voit ici comment les échanges ont pu s'opérer entre les formes littéraires épiques et religieuses, et par la même occasion comment on a construit l'image de Judas en parallèle des figures d'épopée que sont notamment Ganelon ou encore Hardré, le traître de la chanson d'*Ami et Amile*.

Si les récits de la Passion plus tardifs s'éloignent formellement de la chanson de geste, il est intéressant de constater que certains de ses procédés, notamment développés dans *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*, vont être conservés dans toute la tradition thématique – ainsi le vocabulaire de la trahison (Judas restera « Lo fel » depuis la *Passion de Clermont* jusqu'aux récits de la fin du Moyen Âge) ou encore les marques d'oralisation et appels au public, représentatifs de la continuité de l'oralité assumée par l'écriture même :

Haï ! dolans Judas, por quoi ne t'en retraiz ! HV 5898

Signor, ne vos ferai de Judas lonc sermon HV 5901

Oéz de Judas qu'il devint PJ 882

Douces gens, vérité disoit :

Judas ad Juïs devoit

Comment Jhesucrist seroit pris LP 583-585

Chez Herman de Valenciennes, la dimension de réécriture épique du personnage est également confirmée par sa présence dans un discours propre au genre, appelé « prière du plus

grand péril »³⁶. Il s'agit habituellement d'une prière récitée par un personnage de chanson de geste, généralement avant un combat, et où le prieur rappelle à Dieu ses interventions de bonté dans l'histoire de l'humanité et/ou l'Histoire sainte ; cela constitue donc une forme de *credo* à appui historique et où le personnage est en attente d'une aide divine³⁷. Herman de Valenciennes choisit de reprendre ce procédé sous la forme d'une oraison de la Vierge (aux laisses 33 à 39 de l'*Assumption Nostre Dame*) qui comprend une récapitulation de l'Histoire sainte : la trahison de Judas, transcrite aux vers 362-365, entre ainsi dans le « Credo épique ».

Il faut dire que l'auteur du *Romanz* donne un ton d'épopée à toute l'Histoire sainte : l'arrestation du Christ prend les airs d'une bataille de chanson de geste (laisse 639), et la chute des soldats (initiée par celle de Judas) lors de l'arrestation celles d'une pamoison d'épopée :

A icel mot Judas trambloit forment,
A terre chiet pasmez, ne pot estre en estant
Ançois chaï arrière anvers entre sa gent
Et ensemble chairent trestuit communement. HV 6059-6062

L'influence de la chanson de geste, d'une grande importance stylistique et thématique chez Herman de Valenciennes, est en tous cas constructive puisque des tendances conservées s'observent dans les autres récits français de la Passion, entraînant la formation d'un style poétique propre à la tradition.

II. L'adaptation poétique

D'influence hybride et diverse, une tradition esthétique n'en est une qu'en ce qu'elle se compose d'invention poétique – invention qui peut être conséquente de la diversité des ascendants mais aussi de nouveautés originales. Que les occurrences de Judas dans les textes de tradition française soient dérivées de sa représentation canonique en prose ou qu'elles soient

³⁶ Voir notamment Jean Garel, « La Prière du plus grand péril », dans *Mélanges de Langue et de Littérature médiévales offerts à Pierre le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 311-318.

³⁷ Edmond-René Labande, « Le "Credo" épique. À propos des prières dans les chansons de geste », dans *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, Société de l'École de Chartes, 1955, p. 62-80.

influencées par d'autres sources latines comme le récit déjà poétisé de l'*Aurora*, elles donnent toujours et obligatoirement lieu à une adaptation poétique en ancien français. Comment s'opère cette poétisation du récit original, et que peut-on observer des ajouts poétiques ? Ces derniers peuvent relever de la simple esthétique de l'ornement mais peuvent également dépendre d'un développement spécifique.

1) Mettre en vers et en *romanz* : originalités poétiques et narratives

La première grande nouveauté des textes de la Passion en français tient en la transformation linguistique. Or celle-ci s'accompagne d'une nouvelle approche globale sur le plan stylistique, soit dépendante de traditions contemporaines aux textes en question, soit relative aux choix poétiques effectués par l'auteur. Par exemple, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* s'inscrit nettement dans la tendance de la chanson de geste, et ses procédés d'adaptation en langue française sont relatifs à ce genre (dans la forme, le vocabulaire...) ; cependant, son auteur a également effectué des choix poétiques qui lui sont propres. On peut citer en illustration un changement métrique s'opérant dans le poème au moment de l'arrivée de Judas et de la troupe armée au mont Golgotha et de l'arrestation (à partir de la laisse 635) : des décasyllabes s'intègrent aux lisses qui étaient jusque-là uniquement constituées d'alexandrins. Herman de Valenciennes a-t-il simplement souhaité marquer là l'importance de la scène ? Le passage du baiser de la trahison est écrit selon ce procédé d'alternance, qui le souligne comme un moment de retournement narratif. Cette originalité est intéressante du point de vue du rattachement littéraire, puisque *Li Romanz* est écrit au cours d'une époque d'évolution formelle de la chanson de geste, qui passe du « décasyllabe, mètre de la "haute époque" du genre (XII^e- début du XIII^e s.), [...] à l'alexandrin, qui se généralise au cours du XIII^e s. »³⁸. Herman de Valenciennes, à la fin du XII^e siècle, joue avec le genre épique dont le décasyllabe est le vers par excellence selon la forme traditionnelle : les moments d'alternance métrique montrent une résurgence de cette forme au sein de l'élargissement en vigueur.

L'art poétique peut également se constituer, dans le cadre de la mise en *romanz*, par la forme que prend la construction narrative. Les récits de la Passion usent d'un art de la narration dont les choix peuvent varier selon leurs auteurs. La *Passion Isabeau*, écrite en prose et donc exempte des procédés de versification, use de procédés propres à sa propre ambivalence, entre

³⁸ François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, op. cit., p. 69.

prosification (sorte de point d'aboutissement de la mise en *roman*) et conservation d'un style oral – signe de l'influence encore constante de siècles de littérature déclamée ou bien du fait que le texte pouvait lui-même encore l'être. L'action du récit y est étirée (en particulier du fait du grand soin porté à l'explication) tout en conservant des traits oraux venant agrémenter la narration de formules notamment exclamatives. Ainsi le long paragraphe explicatif et mathématique développant (en vingt-trois lignes) la valeur de l'onguent de Marie-Madeleine est divisé par l'exclamation « He Dieux, quel omosnier qui fait d'autruy cuyr large courroye ! »³⁹.

Les choix formels relèvent de valeurs intégrées par les auteurs à leur récit ; ils participent ainsi à la construction d'une tradition propre au français mais, surtout, font en sorte que les poèmes et romans se distinguent les uns des autres. Si les choix d'ajouts (ou, au contraire, de suppressions) diffèrent selon les textes, résultant d'opérations de mises en valeur de certains motifs ou encore de contrastes thématiques, il en est de même pour la manière dont l'auteur stylise, « poétise », la narration. Celui de la *Passion Isabeau* adopte une originalité prosaïque tandis qu'Herman de Valenciennes travaille la versification épique. De manière générale, l'auteur met souvent en avant la valeur narrative de son texte, en interpellant l'auditeur ou en attisant sa curiosité par des interrogations et son émotion par des exclamations :

Et cel traïtres, que fesoit ? *PJ 229*

Oéz grant miracle de Dieu ! *PJ 1008* (scène de la résurrection du chapon)

2) Judas chez les jongleurs. La semi-narrativité et la dramatisation

Le travail de la forme linguistique, poétique et narrative est ainsi aux fondements d'une esthétique nouvelle. De la même manière, les procédés épiques repris pour l'élaboration des textes conduisent le récit à une narrativité à la forme ambivalente ; on peut parler, pour certains d'entre eux, de narration « semi-dramatique »⁴⁰, tendant à la dramatisation. La construction esthétique de la tradition est certes hybride et sous influence mais neuve et progressive, et le

³⁹ *PI* 281-282.

⁴⁰ D'après Anne J. A. Perry, *La Passion des Jongleurs : texte établi d'après la Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris*, op. cit., p. 24.

développement de la figure de Judas dépend de cette tendance formelle se fondant en grande partie sur l'influence épique. Les ornements exclamationnels, très présents chez Herman de Valenciennes et influents encore sur les récits de la fin du Moyen Âge, relèvent de l'esthétique de la geste et des marques d'oralisation qui en sont maintenues. Cette forme esthétique participe de la transmission orale du conteur, très appuyée dans *Li Romanz* (« Haï ! de quel signor se dessevera li las ! », *HV* 5854 ; « Or escoutez de Judas le dolant », *HV* 6554) ; l'oralité marque alors le processus didactique visant un effet sur l'auditoire destinataire. Or, le destinataire du texte récité est parfois le personnage même : si, chez Herman de Valenciennes, l'intérêt du travail du discours ne se situe pas encore dans celui prononcé par les personnages, le discours adressé à ces derniers peut déjà laisser entrevoir une étape vers une dramatisation expansive. Autrement dit et concernant plus spécifiquement le traître biblique, l'intérêt « oralisant » du texte d'Herman de Valenciennes réside moins en la prise de parole de Judas que dans la parole adressée à Judas. L'apostrophe au personnage constitue un ajout purement formel puisqu'il n'apporte rien ni au schéma du récit, ni à la symbolique spirituelle de ce dernier. Par exemple, au moment de la trahison de Judas, qui vient de marchander son maître auprès des prêtres, le narrateur-conteur s'adresse à lui comme dans une tentative de le faire revenir sur sa décision et son acte :

Haï ! dolans Judas, por quoi ne t'en retraiz ?
Ren les deniers arrier ! Par foi, se tu no faiz,
Le non de traïtor ne perdras tu ja mais ! *HV* 5898-5900

L'adresse à Judas comprend ici à la fois une interrogation (marquant l'incompréhension face à l'acte de trahison), un impératif et un avertissement. Ce travail rhétorique sur la forme du discours d'adresse n'est pas sans rappeler celui du sermon, et de même la visée de l'extrait du texte d'Herman de Valenciennes semble à la fois esthétique et morale – à cela près que l'apostrophe à Judas semble plutôt indiquer la posture émotionnelle dans laquelle doit être l'auditoire (et non tellement adresser à ces derniers un message moral). L'effet devait être saisissant pour les médiévaux qui devaient revivre la scène de la trahison en souhaitant eux aussi empêcher Judas d'aller jusqu'au bout de son acte terrible : l'ajout a une visée de divertissement, il rend la scène vivante, immédiatement actualisée dans l'esprit des auditeurs,

créant comme une fausse tension sans pour autant remettre en question le schéma narratif et dramatique du salut⁴¹.

Herman de Valenciennes fonde ainsi la tradition du récit de la Passion en langue française sous l'angle de l'attrait oral et du travail sur la forme du discours. Judas se trouve alors développé dans ces deux dimensions ; or la prise de parole du personnage est au départ dépendante d'un langage épique, proche de celui de la chanson de geste tout en restant au plus près du message biblique :

Ha ! las, fait il, com par fui mal senez !
Mar vi le jor que fui de lui privez
Et l'ore pire que sor terre fui nez,
Que de ma mère me fu li laiz donnez ! HV 6538-6541

Ina Spiele parle de « scène dramatiques d'une vivacité captivante »⁴² chez Herman de Valenciennes, sans qu'il s'agisse encore de variations dramatiques à proprement parler. Cette esthétique équivoque, mi-narrative mi-dramatique, ne sera pas sans conséquences sur sa représentation dans la tradition des Passions littéraires. L'ouvrage le plus fondateur à cet égard est la *Passion des Jongleurs*, d'autant que l'intégration de ce dernier texte à la *Bible des sept estaz du monde* lui a donné une grande visibilité et non plus seulement dans un contexte de récitation orale. Le texte de la *Passion des Jongleurs* multiplie néanmoins les marques d'intervention du poète-jongleur : effets d'annonce ou de transition, formules de présentation dramatique, exclamations émotionnelles, expressions d'opinion, digressions didactiques ou encore interrogations oratoires (« Et cil traîtres, que fesoit ? », *PJ* 229). Il multiplie également les dialogues, ces derniers pouvant porter la valeur narrative et/ou symbolique d'une scène : c'est le cas du moment de l'annonce de la trahison de Judas lors de la Cène, où les discours sont développés de manière conséquente (*PJ* 215-350). La *Passion des Jongleurs* marquerait une étape de dramatisation de l'épopée religieuse (cette dernière étant représentée par *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*). L'étape marquée a ensuite deux possibilités d'évolution : vers le « tout

⁴¹ On trouve également une apostrophe à Judas dans le *Pèlerinage de Jésus-Christ* de Guillaume de Degueville, où le narrateur condamne le traître en s'adressant directement à lui :

« Ha, faus Judas, qu'as-tu pensé ?

As-tu si a ton pié trouvé

Ton maistre que demandé as

Combien de li avoir pourras ?

Que m'en donrés vous, as-tu dit.

Ha larron, traître maudit ! » (éd. J. J. Stürzinger, Londres, Nichols for The Roxburghe Club, 1897, v. 7685-7690).

⁴² *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes, op. cit.*, p. 4.

dramatique » (les mystères de la Passion) ou au contraire vers le « tout narratif ». La prose de la *Passion Isabeau* démontre effectivement que la narration peut également se destiner à une lecture personnelle, la pratique se développant chez les laïcs à la fin du Moyen Âge. L'intimité ne se distingue cependant pas tout à fait de la dimension orale et collective puisque la prose et la lecture personnelle restent toujours imprégnées de marques d'oralité.

La transmission orale des textes a donc de toute évidence participé à la fondation d'un style propre à la tradition de la réécriture de la Passion et abouti à une nouvelle représentation de Judas en personnage épique et semi-dramatique. Quelle que soit la source d'inspiration du récit réécrit, sa poétisation est quasi-constante dans les textes de cette tradition. Ce travail formel est sans doute conséquent d'une influence directe des pratiques contemporaines aux auteurs mais il participe surtout à une volonté didactique, volonté qui était déjà perceptible dans les ajouts explicatifs. La manière dont les textes sont travaillés sur le plan stylistique relève du même souhait que celui dépendant de l'attrait pour le légendaire : il s'agit d'attiser l'intérêt de l'auditoire, de s'attacher à actualiser le contenu et le placer au cœur des valeurs et sensibilités de leur temps.

*

À la frontière des genres littéraires, les récits de la Passion en langue française forment une tradition hybride, qui mêle la transmission du sacré et l'influence du développement littéraire, poétique et épique en cours. Parce que les auteurs prennent exemple sur ce qu'ils connaissent des textes religieux (liturgiques, théologiques mais aussi légendaires) ainsi que des textes en langue française, et parce qu'ils influencent eux-mêmes les récits qui leur seront postérieurs, une forme qui leur est propre se construit progressivement et se développe de diverses manières au fil des siècles. Les auteurs semblent cependant avoir conscience de l'objectif didactique visé, et la transmission passe autant par l'ajout explicatif que par l'attractif, le divertissement.

Figure toujours centrale du récit de la Passion, Judas offre la possibilité d'analyser l'hybridation des formes dans la réécriture du récit des Évangiles. Réciproquement, l'aperçu de la diversité des récits permet d'en observer les conséquences sur la représentation du personnage, et donc sur sa création première en littérature en langue française. Comme dans les

sermons, la figure de Judas est toujours attachée à une visée didactique, mais les libertés poétiques et la variation formelle permettent d'expliquer, de compléter ou encore de transmettre les motifs, symboles et valeurs émotionnelles de la trahison. Le personnage se construit et se développe toujours dans une dimension archétypale, soulignée par les commentaires, les ajouts folkloriques et même par le registre épique, qui suppose une forme et un langage particuliers mais aussi des thèmes symboliques qui lui sont caractéristiques. Comment se produit, sur le plan thématique, cette construction archétypale du traître liée aux influences et aux originalités des textes ? Et quelles nuances peut-on commencer à entrevoir dans cette représentation en type ?

CHAPITRE VI

EXPRESSIONS THÉMATIQUES DE L'ARCHÉTYPE

Au sein de la tradition naissante des récits de la Passion en langue romane et du fait de l'originalité formelle que cette naissance suppose, Judas est construit dans un caractère littéraire double, tantôt en élément didactique de la transmission de l'Histoire sainte, tantôt en opposant actanciel dans le récit épique et poétisé. La didactique du sacré et la réécriture poétique n'entrent cependant pas en contradiction – les Passions narratives s'adressent à un public certainement familier tant des récits religieux que des chansons de geste (et sans doute désireux des deux) – et se rejoignent même sur le plan thématique, notamment dans la construction commune d'une dimension archétypale des personnages. En effet, le recours aux figures types permet une transmission didactique par le symbole, cher aux médiévaux et outil aussi bien religieux qu'artistique. L'archétype, grand représentant d'une catégorie, est le modèle et exemple ultime d'un motif collectif. Certes Judas se définissait déjà en figure archétypale du Nouveau Testament¹ : il est la figure du traître dans le récit fondateur qu'est la Passion et est ainsi lui-même élément fondateur et image encadrante, soutenant inmanquablement toute pensée de la cupidité, de la trahison ou encore du suicide. Cependant, par sa figuration littéraire en langue romane, la représentation archétypale du personnage se trouve à la fois renouvelée et évoluée au cours du Moyen Âge. Ce nouveau chapitre s'attachera à observer comment se construit, en même temps qu'elle se réécrit, la dimension archétypale de Judas dans, et par, l'évolution du récit de la Passion en littérature médiévale : il donnera l'occasion de percevoir les procédés utilisés, les thématiques avancées et les effets recherchés dans la réécriture du personnage et des motifs qui lui sont attachés.

¹ Voir Jacques Sys, « Judas Iscariote, archétype du traître », art. cit., p. 13-20.

I. Judas, l'archétype du traître ? Une nouvelle définition

Les procédés épiques dont font preuve les premières mises en roman de la Passion correspondent et s'accordent à la dimension d'archétype religieux développée dans la réécriture de Judas. Ce dernier est parallèlement construit sous un angle théologique et dans une dimension poétique : il est à la fois le traître de la religion et une figure du traitement de la trahison en littérature. Ces deux valeurs se confondent et ne forment qu'une, fondant ainsi un regard neuf, car hybride, sur le traître et donc la trahison. Comment s'opère cette *redéfinition* du traître-type dans les textes ?

1) Le vocabulaire utilisé. Lexicologie de la trahison

Le travail sur les choix lexicaux constitue le travail premier de définition thématique : il sert la présentation du personnage et sa qualification. Le vocabulaire est, de plus, représentatif du point de passage entre les langues latine et romane, et de l'ambiguïté entre sacré et profane – représentatif, donc, de la mise en *roman* dans les deux sens du terme si l'on considère une dichotomie entre l'écrit sacré de tradition latine et la tendance à la production de récits profanes en langue vulgaire. Concernant particulièrement la désignation de Judas, on remarquera que sa qualification est représentative de cette ambiguïté et passe en partie par un vocabulaire épique, attaché non seulement à la romanisation mais aussi à une nouvelle tendance formelle.

Le mot *fel* (ou *felon*) est omniprésent dans la caractérisation de Judas. Or on peut rappeler que ce nom relève d'un vocabulaire introduit en langue romane par influence franque et donc relativement nouveau, indépendant des traditions latines et de transmission biblique. Il désigne alors, dans le contexte féodal, celui qui ne respecte pas ses engagements auprès de son seigneur, tel Ganelon dans la *Chanson de Roland* qui fait entrer le lexème en lui-même dans une dimension archétypale. Le sème religieux y est relatif puisqu'il s'agit de renier le Seigneur comme on renierait le seigneur, ainsi que sa propre foi. On peut dire que l'intégration linguistique en double emploi du terme *fel* montre la simultanété, et donc le lien, entre le profane et le sacré, entre le traître épique et le traître biblique – entre Ganelon et Judas. Des termes sémantiquement proches, comme *larron* ou *traître*, servent aussi à qualifier Judas, à

moindre mesure. Ces noms d'étymologie latine sont également représentatifs d'une ambiguïté de la caractérisation de la trahison en littérature puisqu'ils désignent aussi bien le « larron » Judas que le « traîtres » Ganelon.

Tout aussi caractéristique d'une ambivalence entre un sème profane et le sens sacré qui lui est lié, le vocabulaire de la folie est également utilisé dans la désignation littéraire de Judas, décrit comme « li forsenez² » faisant « grant follie³ ». La folie est en partie attachée, au Moyen Âge, à la signification chrétienne de « péché » : le pécheur est un *fou* en ce qu'il manifeste un comportement déraisonnable au regard de la foi. Le *forcené* est l'exagérément fou, celui qui est hors du sens ou de la raison ; ce mot nouveau observe une acception hyperbolique dès le Moyen Âge, désignant le fou furieux, emporté par sa folie. D'où, certainement, un rapprochement assez évident avec Judas, dont l'acte de trahison est difficilement explicable et impossiblement justifiable. C'est aussi pourquoi il est appelé « li anemis⁴ », terme désignant l'ennemi en acception générale et le diable en contexte chrétien ; ce dernier sens est le plus courant en ancien français, et relie ainsi métaphoriquement le traître à sa fonction diabolique. La bivalence sémantique du mot renforce cependant le rôle global de Judas dans la Passion : il est l'ennemi du peuple chrétien en même temps qu'un représentant du diable – l'Évangile de Jean en fait en quelque sorte un démon puisqu'il est possédé par le diable. Toutes ces désignations du traître s'accordent, et certains auteurs mettent en valeur, par des procédés stylistiques, le lien entre les diverses infamies qui le caractérisent :

Judas i fu, li forsenez	PJ 88
Judas i fu, li anemis	PJ 94
Li traîtres Judas i fu	PJ 133

Cette répétition intéressante présente à divers moments de la *Passion des Jongleurs* produit un effet de leitmotiv dans le chant du jongleur ; ce leitmotiv et la formulation mise en valeur ont pour conséquence un effet d'insistance sur la présence de Judas, dont l'attribut dépréciatif est renouvelé à chaque occurrence. Cette esthétique de la qualification et de l'apposition, récurrente en littérature médiévale dans les procédés de désignation des personnages, est participative de la manière de *présenter* Judas. Dans le *Romanz* d'Herman de Valenciennes, la première apparition du personnage dans le texte se situe au vers 4338, alors que Jésus est en train de

² PJ 88.

³ LP 331.

⁴ Par exemple LP 94.

choisir ses apôtres. Les trois derniers élus, dont il est question à la laisse 499, sont Matthieu (dont il est précisé, aux vers 4332 à 4336, qu'il est « hom de grant fierté » et que Jésus prit un repas avec lui avant de l'emmener et de choisir son nom), puis Thomas « por lui servir a gré » (HV 4337), et enfin « Judas, li dolans » (HV 4338). Dans la Bible, chaque première apparition de Judas dans un évangile identifie le personnage par son rôle dans la trahison⁵, mais jamais par un trait de caractère ou encore moins un sentiment. Herman de Valenciennes non seulement introduit le traître par un sentiment, mais ce n'est pas celui que l'on attendrait le plus : Judas est le « dolans », littéralement le « souffrant », le misérable. Si la valeur dépréciative du terme (comme celui de « misérable » peut prendre un sens péjoratif) est perceptible dans cette occurrence, son étymologie ancre le personnage de Judas dans une nouvelle ambiguïté sémantique, potentiellement porteuse d'actualisation idéologique.

Un autre terme utilisé comme attribut de Judas va dans le même sens d'une actualisation idéologique, à fondement cette fois plus historique qu'« émotionnel » : il s'agit du nom d'*usurier*, que l'on trouve dans le *Livre de la Passion* en description de Judas alors que celui-ci vient, dans le récit, de mettre en question l'usage de l'onguent de Marie-Madeleine et de prétendre que le prix de cet onguent aurait pu être attribué aux pauvres. Dans ce contexte de thématique financière, de mensonge et de cupidité, la désignation de Judas en double-attribution n'est pas laissée au hasard :

Judas n'avoit des povres cure ;
Les mos out dit par couverture.
Larron estoit et usurier.

LP 305-307

Or le terme d'*usurier* et la fonction qu'il désigne subissent une péjoration pendant la période médiévale, lors de laquelle les métiers se rattachant à l'argent sont dépréciés, d'autant qu'ils sont culturellement rattachés aux Juifs à cette époque. C'est pourquoi le mot *usurier*, à la fin du Moyen Âge, est fréquemment utilisé pour désigner les Juifs, avec cette connotation éminemment négative. L'occurrence présente dans le *Livre de la Passion* est représentative de cette évolution : on peut y percevoir le caractère insultant du mot, qui ne saurait être employé au sens propre concernant Judas, mais aussi le rapprochement systématique observé entre celui-ci et le peuple juif. Le processus d'actualisation est bien à l'œuvre ici, puisque la qualification

⁵ Mt 10,4 ; Mc 3,19 ; Lc 6,16 ; Jn 6,71.

de Judas y est propre à un contexte historique et une pensée, en l'occurrence anti-judaïque, rattachée à ce dernier.

L'actualisation perceptible dans le vocabulaire de caractérisation du personnage est donc triple car présente aussi bien dans la sémantique religieuse chrétienne que dans l'approche littéraire et dans l'idéologie représentée. Judas devient une figure représentative de l'évolution des mentalités visible à travers la transition linguistique et littéraire qui se joue au cours de ces siècles. Le vocabulaire observé est caractéristique d'une transition mais aussi, et toujours, d'une construction nette du personnage dans la négativité. Judas est l'ennemi, méchant, malheureux : il est, par son lexique même, celui auquel le public doit s'opposer. L'image renvoyée par le personnage est certes actualisée mais également archétypale, car Judas est unanimement construit comme une figure du mal. Les différents exemples tirés des récits français de la Passion démontrent que la figuration de Judas en archétype est dépendante d'une littérature romane à la confluence du sacré et du profane. Dans ce cadre adaptatif, que peut-on entrevoir de la définition, ou redéfinition, du « traître » ?

2) (Re)Définir la trahison

Au même titre que l'adaptation lexicale, la réécriture thématique s'attache à reprendre les stéréotypes (notamment bibliques) propres à la trahison et les recréer, en quelque sorte, au prisme des nouvelles mentalités médiévales. Le passage à la langue romane est représentatif d'une tendance à la fixation des mentalités et des idées contemporaines aux auteurs. On assiste alors à la construction d'un nouvel archétype, correspondant à un type culturel transmis par divers imaginaires médiévaux et que l'on inscrit enfin en littérature par différentes approches thématiques, transmises narrativement ou poétiquement par les auteurs. Comment définit-on le traître-type et son acte fondateur dans cette perspective ?

a. Ambivalence de la trahison

Si, dans la *Bible* d'Herman de Valenciennes, Judas est introduit comme un *dolant* au moment où il devrait, selon la tradition canonique, être annoncé comme le traître, c'est plus loin, à la laisse 501, que son rôle est signalé : il y est encore « li dolanz » mais aussi « celui par

cui [le seigneur] fut traïz⁶ ». L'auteur introduit le personnage dans une ambivalence qui va de pair avec toute l'ambiguïté de la trahison. En une laisse, avant de commencer le récit de la Cène, Herman de Valenciennes attire l'attention de son lecteur (ou auditeur) sur toute l'équivocité de cette nuit-là, « bele », « honorable » mais aussi « maleüree » (« accablée de malheur ») :

Signor, molt par fu bele cele nuiz l'assamblee,
Molt par fu honorable, nequedant fu celee.
La male traïsons fu cele nuit pansee,
De Judas le dolant as Giüs porparlee. [...]
Cele nuiz si fu plus d'autre maleüree,
Que la chars au fil Deu fu as Giüs livree,
Batue et dessachïe et laidement menee
Des traïtors cuvers fu laidement menee
Et tout sans achoison fu ele anchartree.
Nequedant cele nuiz fu molt bone eüree,
Que par icele nuit fu mainte ame sauvee. HV 5731-5743

La nuit de la « male traïsons » est présentée comme celle du malheur pour le Christ, dont on rappelle les souffrances pour amener le lecteur-auditeur à la compassion. « Nequedant », néanmoins donc, elle fut aussi une nuit de bonheur, puisque grâce à elle nombre d'âmes furent sauvées. Herman de Valenciennes fait face au paradoxe inhérent à la trahison : elle est, en elle-même, un mal et un malheur, mais ses conséquences sont bienheureuses et honorables. Au vu du développement de l'auteur, c'est moins l'ambivalence du rôle de Judas dans le salut divin que le contraste entre ce dernier et la souffrance endurée par le Christ qui est mis en valeur dans le texte. L'acte de Judas sert donc surtout à provoquer le mal nécessaire qu'est la Passion, mais n'est pas remis en question en tant qu'acte maléfique... malgré ses conséquences bénéfiques ! On retrouve là l'idée du « mal pour un bien » qu'est la trahison⁷, antithèse marquée dans le texte par la nuit « maleüree » mais « bone eüree ». La trahison, quoiqu'il en soit, représente l'acte du mal.

⁶ HV 4365.

⁷ On peut rappeler que les théologiens ont développé cette pensée : voir *supra*, p. 85.

b. Folie de la trahison

L'acte maléfique relève du malheur mais aussi de la déraison. Perceptible dans l'usage lexical, l'idée de la folie de Judas est récurrente dans les textes. L'acte de trahison est certes déraisonnable ; est-il hors du sens, incontrôlé ? C'est ce que plusieurs auteurs laissent entendre :

Li traïtres Judas i fu,
Qui tot le sens avoit perdu PJ 134-135

Judas estoit bien du sens hors LP 594

Douces gens, ch'est grande follie LP 596

La folie de Judas consiste, dans les textes, en une hyperbolisation de son acte, perçu alors comme un signe de perte du « sens ». On peut se demander si, dans le cadre de l'actualisation à laquelle procède la réécriture de la Passion, la folie hyperbolisante ne serait pas en quelque sorte une réminiscence du *furor* que les poètes antiques attribuaient au personnage. Le poète Juvencus, au IV^e siècle, rapprochait en cela Judas de la figure mythique d'Hercule, et la poésie latine a assimilé le suicide du traître à un accès de folie – Judas se trouvait ainsi implicitement comparé aux damnés de la tragédie⁸. Il est vrai que la trahison de Judas peut être rapprochée de la notion grecque d'*hybris*, et que sa folie, en tant que *passion*, fait partie d'un processus tragique ! Cependant ces notions sont éloignées de l'idéologie médiévale et la folie n'y est plus du tout caractérisée de la même manière. Concernant Judas, la réminiscence de ce thème dépend-elle d'une déviation, ou d'une adaptation, de la folie mythologique ? Il s'agit plutôt d'une actualisation, dépendante d'une nouvelle acception de la notion de folie telle qu'elle est développée en littérature et en théologie.

Muriel Laharie a distingué deux manières différentes d'aborder la notion de folie au Moyen Âge : tandis que la folie *surnaturelle* repose sur un regard théologique, la folie *naturelle* dépend d'une réflexion médicale – et c'est de cette folie naturelle que relève le type littéraire et iconographique du « fol ». Cette dernière figure est développée dans les romans ou encore au théâtre selon des caractéristiques précisément délimitées, dont « un recours systématique à un

⁸ Voir *supra*, p. 60-61.

code vestimentaire et à un code alimentaire »⁹ ainsi que l'agencement d'un comportement et même d'un langage propres au stéréotype : le fou est un « déviant », à peine vêtu et au comportement irrationnel, manifestant une agitation incontrôlée. Force est de constater que la représentation littéraire de Judas ne relève pas de cette caractérisation. Si les œuvres qualifient Judas de fou, et son acte de « grande folie », ce n'est pas par rapprochement avec l'irrationalité de ces personnages pouvant susciter l'émoi (comme dans le *Tristan en prose*) ou le rire (comme c'est le cas dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle) en fonction de la visée narrative ou dramatique de l'œuvre. Judas n'est pas présenté comme un irrationnel si ce n'est par son emprise diabolique, et son acte dépend d'une définition proprement religieuse (« surnaturelle ») de la folie.

La notion médiévale de folie est effectivement liée à la diabolisation et à l'immoralité¹⁰. Les personnages démoniaques ou possédés par le diable relèvent d'une folie dépendant d'un processus de diabolisation ; mais les « fous » sont aussi les pécheurs, qui, eux, dépendent d'une représentation à fin moralisante. Judas entre précisément dans ces deux catégories, et le lexique de la folie est rattaché à son acte en tant qu'action démoniaque et maléfique, renforçant le personnage dans sa caractérisation en grand pécheur. Le lien entre folie et péché irréparable est insinué dans le *Livre de la Passion*, où la référence à la « grant folie » de Judas est exploitée, renforcée et presque justifiée par l'argument de la prédestination : le traître a commis un acte fou, mais il faut dire qu'il n'a jamais fait le bien, si l'on en croit la légende œdipienne médiévale de Judas intégrée dans le texte à ce moment du récit :

Judas fist le jour grant folie,
 Mes bien faire ne devoit mie
 Quer la mere qui le porta,
 Tantost qu'i fu né, le geta.
 Une fame le trouva puis
 A qui il fist assés d'anuis¹¹ [etc.]

On a pu observer un peu plus haut l'ambiguïté du sémantisme chrétien observable dans le terme de *folie* au Moyen Âge. On voit dans ces occurrences que la folie de Judas, telle qu'elle est déterminée dans les textes, tient moins de l'absence de sens rationnel que de la trahison

⁹ Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991, p. 153.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25 s. et 53 s.

¹¹ *LP* 331-336. La phrase des vers 331 à 334, prétendant littéralement que Judas n'a jamais fait le bien car il fut abandonné par sa mère, pourrait presque paraître socio-psychanalytique avant l'heure ! Mais le « Quer » du vers 333 sert visiblement à introduire tout le discours légendaire qui s'ensuit, faisant de Judas un pécheur prédestiné au mal et à l'acte de folie.

déraisonnable envers sa propre foi et envers le bien en général. La folie du traître relève de l’actualisation littéraire et surtout religieuse : c’est celle de l’acte renouvelé de *furor*, et surtout celle du plus grand péché.

c. Le traître ennemi

Puisque l’acte de trahison se définit sous l’angle du péché ultime, Judas se distingue en grand pécheur : les auteurs de récits de la Passion développent cette perspective de caractérisation du traître en image du péché. La *Passion des Jongleurs* offre peut-être le meilleur exemple de ce procédé de multiplication des traits identifiant Judas comme une figure du mal religieux et moral. Dans cette œuvre, le personnage est montré comme colérique, dépendant de la matérialité et du corps, et surtout égoïste. Chaque péché qu’il commet est aggravé, dont la trahison qui devient explicitement un désir de meurtre indirect :

jel vous rendrai As faus Juïs qui m’en dorront De bons deniers et vous pendront.	<i>PJ 176-178</i>
--	-------------------

Ce discours, prononcé par le personnage alors qu’il est « moult iriez¹² » de l’usage de l’onguent de Marie-Madeleine, montre nettement, et de manière assez originale, que Judas, en trahissant le Christ, souhaite directement sa mort et non seulement son arrestation – on remarque que la mise à mort par pendaison, citée au futur par le personnage, correspondra finalement, par un ironique revers, à la sienne propre et non à celle de Jésus.

Même le moment où Judas éprouve du regret n’atténue pas son caractère pécheur : son désespoir ne vient pas d’un remords ni d’un sentiment de culpabilité face aux souffrances du Christ, mais du fait que lui-même ne sera jamais pardonné.

Je Dieus n’aura mes de moi cure	<i>PJ 1025</i>
Bien sai que n’auré mes pardon	<i>PJ 1029</i>

¹² *PJ 171.*

Il faut dire que les prêtres à qui il souhaite rendre l'argent de la trahison mettent toute la faute sur lui (« K'atient a nos ? Tot li pechiez en soit seur vous »¹³), tandis que le narrateur insiste sur le message (augustinien) inverse : Judas aurait pu être pardonné s'il s'était sincèrement repenti¹⁴.

La caractérisation du traître est relative à un noircissement général dépendant d'une perspective morale. Le renforcement du péché et du caractère immoral du personnage participe à cette définition de Judas et redéfinition de la figure du traître et de la trahison. La première apparition du personnage dans la *Bible* de Macé de la Charité est intéressante à cet égard par la tournure imagée qu'elle met en œuvre. Après avoir listé les apôtres désignés par Jésus, Macé de la Charité place à la fin – comme le veut la tradition – « Li dozains Judas Carioth »¹⁵ et commente :

Cis en sa boche pezoit
Mes ses cuers venimeux estoit.

MC 27505-27506

C'est l'hypocrisie du personnage qui est cette fois mise en avant par une opposition entre la bouche et le cœur, en images métaphoriques de la parole mensongère et du sentiment contraire – on remarque toutefois que c'est par la bouche que, plus tard, Judas trahira, en allant vendre son maître au Temple puis, surtout, par le signe infamant du baiser. Outre la dichotomie « boche »/« cuers », supposant que le discours devrait être un reflet du sentiment, le texte oppose la paix et le venin, ce dernier suggérant l'image du serpent et donc, incontestablement dans l'imaginaire médiéval, du diable. On pourrait trouver dans cette formulation de Macé de la Charité une sorte de parallélisme thématique en chiasme, en ce que la paix devrait être rattachée au cœur et le venin à la bouche (celle d'un serpent) ; c'est l'inverse pour Judas qui se trouve défini une fois de plus dans l'immoralité et par le biais de la diabolisation.

Diabolisé, Judas est bien l'*ennemi* au double sens médiéval du terme. Le personnage est défini comme l'*opposant* dans le schéma narratif et dramatique de la (et des) Passion(s). Ce rôle actanciel est mis en scène de manière quasi-iconographique lors du récit de la Cène : plusieurs œuvres indiquent explicitement que Judas s'assied en face de Jésus, dans une forme

¹³ PJ 1030-1031.

¹⁴ PJ 1036-1043.

¹⁵ MC 27503.

de confrontation, de face à face physique et symbolique. Cette position est certainement inspirée de l'iconographie médiévale, qui représente fréquemment le traître en vis-à-vis du trahi¹⁶. Cette mise en scène, visuelle autant que symbolique, rend explicite le rôle d'opposant que Judas remplit dans le récit de la Passion. Il s'agit là d'un topos, que l'on trouve notamment dans la *Passion des Jongleurs* ou encore dans le récit de la Passion du *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron :

Judas ne sist mie derrier ;
Devant son mestre s'est asis
Li traïtres, li anemis. PJ 220-222

Judas devant Jhesu menjant¹⁷

Le dernier exemple, tiré de l'œuvre de Robert de Boron, est issu du récit de la Passion inclus dans le *Joseph d'Arimathie*, où la structure narrative Passionnelle est peut-être d'autant plus importante qu'elle prend part à un autre schéma de récit (celui des origines du Graal et de la Table Ronde). Judas y apparaît nettement comme un opposant dans le schéma dramatique introduit, dès le début du récit et même au sein de la communauté des apôtres qui ont, de manière originale, peur de lui !

Plus crueus fu qu'il ne soloit
Si que chascuns le redoutoit¹⁸.

La Cène constitue un épisode crucial dans la caractérisation du personnage, d'autant qu'il s'agit précisément du moment où celui-ci est désigné par le Christ dans son rôle de traître et donc d'opposant. Dans les différents récits et en accord avec la tradition biblique, Jésus annonce à ses disciples, après avoir montré le pain et le vin, que l'un d'entre eux s'apprête à le trahir (ici dans la *Bible* d'Herman de Valenciennes) :

Je voi et si connois çaiens le traïtor
Par qui serai traïz ainz que vaingne le jor.
Por qoi m'a il mostré ensemble o vos amor,
Quant il me voet hui fere issi grant deshonor ? HV 5773-5776

¹⁶ Émile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, op. cit., p. 110-112.

¹⁷ Robert de Boron, *Joseph d'Arimathie*, op. cit., v. 240.

¹⁸ *Ibid.*, v. 227-228.

Le discours de Jésus, selon la réécriture du chanoine de Valenciennes, introduit un contraste qu'il semble intéressant de noter : celui entre *amor* et *deshonor*. L'amour du Christ pour Judas (comme pour les autres hommes) est sans cesse rappelé dans l'œuvre et est ici opposé au « déshonneur » du traître. Le baiser donné par Judas au moment de l'arrestation entre d'ailleurs parfaitement dans cette ambivalence entre amour et déshonneur. Il s'agit d'un faux amour, un amour hypocrite – celui décrit également par Macé de la Charité par l'opposition entre la bouche et le cœur – et qui vient à l'encontre de celui montré et offert par Jésus. Chez Herman de Valenciennes, cette hypocrisie est appuyée par les vers 5891 et 5892 : « Qant son signor traï par .i. baisier de paiz / Molt par fist que cuvers et que lerres malvais ». Ainsi le baiser, symbole de paix, est détourné en une action digne d'un lâche, d'un larron. Judas embrasse d'ailleurs le Christ « com s'il l'amast »¹⁹, d'abord pour le saluer, puis l'embrasse une seconde fois toujours en simulant le sentiment : « Samblant li fait d'amors li lerres souduianz, / Adont le va baisier, li sires li consent »²⁰. La trahison est donc surtout définie comme un acte déshonorant dans le sens où celui-ci se place en opposition à un acte d'amour – d'autant qu'il s'agit ici de l'amour christique et donc divin.

Pour Judas, défini comme un personnage colérique, l'amour trahi doit provoquer la haine, et c'est sans doute pourquoi, chez Macé de la Charité, le personnage se sent haï du ciel et de la terre – son acte de trahison est effectivement un acte de déshonneur pour les deux puisqu'il s'oppose à la confiance de la communauté apostolique et surtout à celle du Christ, être à la fois divin et incarné. Judas n'aurait plus sa place ni dans l'espace terrestre ni dans le pardon céleste, et c'est ce qui justifie son mode de suicide qui le place en position suspendue précisément entre ces deux espaces :

Et con s'iol asavoit feïst
 Que ciel et terre le haïst [...]
 En l'oir, senz doute, se pendi,
 Illecques creva et fendi.

MC 30155-30160

¹⁹ HV 6054.

²⁰ HV 6065-6066.

Judas applique le sentiment de haine, en tant qu'amour inversé, au divin même : il est dans l'erreur et l'incompréhension du message chrétien d'amour et de pardon. La haine en est l'opposé, et le mène au désespoir.

3) L'amour comme contraste. La bonté christique et mariale face à l'archétype du mal

La construction en contraste (entre amour et déshonneur, entre bien et mal) qui s'opère dans les choix narratifs et thématiques des différentes œuvres valent parfois à la présence de Judas une fonction de pendant au message christique. Certains textes usent du rôle d'*opposant* et d'*opposé* que joue Judas afin d'opérer une mise en valeur antithétique des personnages représentants du bien. La réécriture de la Passion sert avant tout le message christique, même lorsque la narration fait le choix de l'exploitation et du développement des figures du mal, dont Judas est un archétype et un grand symbole. La présence de ce dernier va paradoxalement dans le sens d'une mise en valeur de l'histoire du Christ et de son message, notamment d'amour, en exact contraire de ce qu'introduit l'existence du traître à l'encontre de cet amour absolu et divin. Dans le *Livre de la Passion*, écrit au XIV^e siècle dans une période où l'on cherche particulièrement à souligner la souffrance du Christ et son sacrifice salvateur pour l'humanité, l'histoire de Jésus et de sa Passion constitue nettement le pan le plus important du récit, et est illustrée dans son aspect charnel comme spirituel ; dans ce contexte, Judas et son histoire (biblique et légendaire) y semblent présents surtout afin d'opérer cette mise en valeur par contraste. Ainsi la réaction du traître face au versement de l'onguent de Marie-Madeleine est beaucoup moins développée que le message de Jésus face à la pensée de Judas, ainsi que la spiritualité de la pécheresse : tandis que les vers 238-243 (six vers) rapportent le propos de Judas prétendant qu'il eût mieux valu dépenser l'argent du parfum pour les pauvres, la réponse du Christ est développée aux vers 244-255 (douze vers) puis, surtout, l'onction de Marie-Madeleine aux vers 267-297 (trente-et-un vers), scène particulièrement mise en valeur dans sa dimension spirituelle mais aussi charnelle. Le récit revient ensuite à Judas dont la pensée matérielle ne saurait s'allier à la spiritualité puisque c'est à ce moment qu'il décide de trahir son maître afin de se voir rembourser la somme qu'il aurait dû percevoir sur l'achat de l'onguent. On observe là un phénomène de mise en valeur du bien par contraste avec une présence, en l'occurrence moindre, du mal ; le choix narratif de développer de manière plus conséquente les actions et paroles des représentants du bien plutôt que l'archétype du mal entre

clairement dans cette perspective. D'autres récits de la Passion opèrent ce mouvement faisant de Judas un archétype de l'*opposé* à rôle antithétique et à fonction paradoxale de mise en valeur du message principal qui lui est contraire.

a. La mise en valeur paradoxale du Christ dans la Passion des Jongleurs

L'auteur de la *Passion des Jongleurs* met particulièrement en évidence l'humilité du Christ, qui se définit lui-même comme un « serjant »²¹ pour ses disciples. L'œuvre développe notamment, en ce sens, la scène où Jésus lave les pieds de ses apôtres, épisode fort sur le plan symbolique et augmenté ici d'un long discours sur l'humilité et le sacrifice²². On rappelle aussi que la possibilité du pardon du traître (s'il ne s'était pas suicidé) est exprimée dans cette même œuvre qui semble particulièrement attachée à mettre en valeur la bonté de Dieu. Or on sait que la *Passion des Jongleurs* met en avant le parallèle paradoxal et antithétique entre Jésus et Judas, notamment par leur emplacement en vis-à-vis lors de la Cène, moment dont la symbolique est d'ailleurs développée par le contraste entre l'amour du Christ et la compromission de cet amour par le disciple :

Li Nostre Sires tant l'amoit,
Toutes eures o lui menjoit ;
Mes el traïtor de mal art
Qui moult estoit de pute part
Avoit Jhesus mal compaignon,
Que plains estoit de traïson. PJ 220-228

On retrouve là, une nouvelle fois, l'opposition à l'amour et à la bonté sans faille du Christ tels qu'ils sont présentés par l'auteur de la *Passion des Jongleurs*. Il est intéressant de noter que le verbe *aimer* est également utilisé pour Judas et de manière totalement opposée à la précédente occurrence dont le sujet était Jésus : « Mes li lerres amoit deniers, / Sus toute riens les avoit chiers »²³. Le « face à face » des deux personnages est donc symbolique et explicité notamment par cette opposition dans l'objet d'amour (le prochain contre les deniers !). De la même manière, la valeur de la *souffrance* n'est pas la même entre celle que vit le Christ dans sa Passion

²¹ « Je sui ici comme serjanz : / Je sers aus petiz et as granz. / Je n'i ving pas pour seignorer » (PJ 319-321).

²² PJ 351-402.

²³ PJ 147-148.

et celle dont parle Judas lorsqu'il demande au premier : « Pour qu'as soffert tel gastement / De cest precieus oignement²⁴ ? ». La scène de l'onguent met sensiblement en évidence un contraste dans l'émotion entre les deux personnages : tandis que « Li traîtres fu moult iriez »²⁵, « Jhesus li respont simplement / Et sanz nis un corroucement »²⁶. Or on se souvient que la *Passion des Jongleurs* suit une « focalisation du mal » au début du récit : à travers ce regard le bien est d'autant plus mis en valeur, notamment lorsqu'arrive le discours du Christ, calme, contrastant avec la colère de Judas²⁷. L'emplacement de Jésus et Judas à table n'est qu'une illustration en mimétisme visuel de l'opposition en miroir qui se joue entre les deux personnages à travers l'œuvre. Si le rôle de Judas est de mettre en évidence, par contraste, les qualités divines et le message christique, on peut dire également que le personnage s'impose dans une valeur archétypale et d'opposition. Il se construit en miroir du bien comme le grand représentant du mal, celui qui s'oppose (paradoxalement, puisqu'il la sert) à la Passion en ce qu'il trahit le don d'amour.

b. Le lien à la Vierge dans la *Passion Isabeau*

C'est à un autre personnage grand représentant de la bonté (cette fois humaine et non divine) que Judas s'oppose dans la *Passion Isabeau* : la Vierge Marie. Le culte marial est très présent dans cette œuvre qui, du fait de son époque d'écriture mais peut-être aussi de son commanditaire féminin, développe et augmente la présence de la Mère de Dieu de manière conséquente. Dans le récit, celle-ci donne à Judas la meilleure place au souper qu'elle partage avec son Fils avant de supplier ce dernier par les fameuses « quatre requêtes » qu'elle lui adresse (à partir de la ligne 974). La Vierge est construite en personnage actif, parlementant avec son Fils mais aussi avec Judas qu'elle place à son côté lors du repas pour deux raisons explicitement préméditées :

l'une pour attirer par cest honneur Judas a plus grant douceur et amour a la personne de son filz, l'autre afin que durant le souper la très tendre mere de Jhesus peust plus longuement parler au dit Judas sur l'envie et haine que ceulx avoient sur son chier enfant et filz, maistre de Judas, desquels ledit Judas estoit bien familier et acointé, pensant que luy recommander son filz et que Judas

²⁴ *PJ* 139-140.

²⁵ *PJ* 171.

²⁶ *PJ* 149-150.

²⁷ À partir du vers 151.

l'excuseroit et les porteroit devant les dessus dis princes et prestres de la loy.

PI 923-934

L'originalité du lien imaginé entre Judas et Marie tient en partie de la visée méditative à l'œuvre dans l'écriture de la *Passion Isabeau*. En effet, Marie est présentée comme un intermédiaire humain, une représentante du sentiment de l'humanité et de sa réaction face à la Passion : qu'aurait-elle fait, et pensé, face à Judas ? Ce qui est montré à travers la Vierge est une réaction modélisante à destination des lecteurs-auditeurs, réaction emplie de bonté, de pardon et de don de soi. L'auteur de la *Passion Isabeau* imagine en effet l'émotion qu'aurait éprouvée la Vierge face aux actes du traître²⁸, et selon lui, si Marie avait eu connaissance de la volonté de Judas, elle aurait elle-même entrepris de « labourer de ses dignes mains jour et nuyt tant qu'elle eust payé ces .XXX. deniers »²⁹ ! La veille de la trahison, la Vierge ne sait pas, mais pressent l'acte que va commettre Judas : elle ne dort pas de la nuit puis c'est à ce moment qu'elle décide de donner à Judas une place d'honneur à leur table, à son côté même, place dont Judas ne se montre pas digne puisqu'il va s'abîmer dans le mensonge. Cette scène sert une mise en valeur de la bonté de Marie : caractérisée par son humanité, elle tente sans cesse de s'opposer à la Passion dans une réaction de sensibilité maternelle, de compassion et de peur pour les souffrances d'un Fils qui reste... un fils. Judas est d'autant plus infâme qu'il ment grossièrement à ce personnage si humain auquel le lecteur (et surtout la lectrice ? puisque la *Passion Isabeau* s'adresse à un destinataire féminin et royal) doit s'identifier. Malgré le paradoxe que soulève son opposition à la Passion, Marie est un personnage modèle et Judas, à son égard, s'engouffre dans la « moult grant faulceté et trayson »³⁰. Le rapport sensible de Marie à l'Histoire sacrée s'étend à la trahison. Si l'intention de Judas est condamnée malgré son rôle paradoxalement bénéfique dans le salut, l'opposition de la Vierge à la Passion est à l'inverse louée comme un exemple de bonté et, pourrait-on dire, de souffrance qui s'approche même de la dimension sacrificielle.

On retrouve cette opposition en contraste entre Judas et Marie dans le *Pèlerinage de l'Âme* de Guillaume de Deguileville, où le lien antithétique se situe cette fois, et de manière originale, dans l'image du baiser :

He douls fils, pour quoi approucher
N'ose je pour toi embrasser ? [...]

²⁸ À partir de la l. 290.

²⁹ PI 293-295.

³⁰ PI 946.

Et bien vousisse aussi touchier
Ta douce bouche pour baisier.
Judas com traïstre y toucha,
Ne scai comment faire l'osa³¹

Guillaume de Deguileville imagine là un discours d'incompréhension de la Vierge au sujet de la trahison et à l'adresse de son Fils après sa Crucifixion, discours où l'image du baiser « osé » par Judas s'oppose à celui que la Vierge, dans sa douleur, n'ose pas donner. Dans la *Passion Isabeau*, Judas est également souvent défini par son indifférence dans les actes qu'il commet, même face à la bonté qui s'offre à lui et à laquelle il se montre comme aveugle. D'abord, il prend à la légère la place qu'on lui attribue lors du repas aux côtés de la Vierge ; plus tard, lors de la Cène, l'annonce de la trahison l'indiffère : « a Judas de ce ne luy estoit riens »³².

Judas ne serait-il pas, dans les Passions, défini avant toute chose *par rapport* à Jésus et à sa Passion ? Il est la figure archétypale du démoniaque et du pécheur. Il est un type, et un type *opposant*. Sa représentation dans les récits de la Passion redéfinit la figure médiévale du traître, figure inscrite dans son temps historique, culturel et littéraire, et dans la lignée d'une tradition religieuse et poétique. En tant qu'archétypes, le traître et son acte se définissent en contraste du bien : ils relèvent de la folie, du péché ultime et s'opposent à l'amour représenté dans les actes et discours des personnages bons, tels le Christ et la Vierge.

II. Raisons de la trahison

Mais « porquoi » ? demandent Jésus³³ puis le narrateur³⁴ du *Romanz de Dieu et de sa Mere* à Judas. Comment expliquer cet acte de déshonneur contrastant avec une proposition et un message d'amour ? Les œuvres donnent différentes raisons à la trahison, raisons souvent tirées de la Bible ou de la tradition exégétique, mais toujours reçues dans une perspective

³¹ *Le Pèlerinage de l'Âme*, éd. J. J. Stürzinger, Londres, Nichols and sons, 1895, v. 6477-6486.

³² *PI* 1316.

³³ *HV* 5775.

³⁴ *HV* 5898.

littéraire et dans un nouvel angle d'approche thématique et poétique du personnage. S'agissant d'un acte archétypal et nécessaire à l'opposition au sein de la structure narrative, la trahison de Judas ne nécessite pas, du point de vue du récit, d'explication. Le fait, alors, d'en rechercher les causes vient-il appuyer le développement du personnage en type, ou permet-il au contraire de dépasser sa dimension actancielle ?

1) La possession diabolique ou la diabolisation

L'image archétypale de l'opposant, de l'ennemi, renvoie directement, dans un contexte de récit chrétien, à celle du diable. L'Évangile de Jean développait une diabolisation de Judas par le phénomène concrétisant de la possession. Cette entrée du diable en Judas lors de l'épisode de la « bouchée » est reprise dans plusieurs récits, parmi lesquels certains indiquent une possession explicite (« Judas cum og manjed la sopa, / Diable sen enz en sa gola »³⁵) et d'autres une diabolisation plus métaphorique (l'image du serpent et du « cuers venimeux »³⁶ de Judas chez Macé de la Charité). *La Passion Isabeau* suit l'interprétation selon laquelle le diable serait entré en deux temps dans le cœur du traître : l'épisode de la bouchée est donc l'étape ultime lors de laquelle « l'ennemy si va encore entrer par plus grant malice et pervers effect en cuer et en l'ame du faulx traître Judas³⁷ ». Dans le *Livre de la Passion*, la diabolisation s'insère dans le passage du texte évoquant la légende de la vie œdipienne de Judas et s'allie ainsi à la thématique de la prédestination au mal :

Deables, qui en luy se bouta,
Fit tant que il tua son père
Et si prinst a force sa mere
Et puis vendi le roy de gloire. LP 340-343

L'origine du mal prédestiné de Judas tient ici en une influence diabolique confirmée plus tard par la possession : « Le diable bien le tenoit, / Qui dedens son cuer se fu mis »³⁸. La prédestination comme la diabolisation donnent une raison surnaturelle à la trahison et évoquent une influence hors du contrôle de son objet. Dans les œuvres, l'acte de Judas ne serait-il pas en

³⁵ PC 101-102.

³⁶ MC 27506.

³⁷ PI 1301-1303.

³⁸ LP 382-383.

quelque sorte légitimé par la possession diabolique ? Le diable semble cependant, dans les textes, profiter d'une « ouverture » (opportunité concrète de la bouchée ou faiblesse symbolique de Judas ?) pour entrer dans un Judas passif et prendre possession de lui, comme ici dans *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* :

Ensemble o le morsel li est deable antrez,
De venin et d'anvie fu il toz enflamez.

HV 5845-5846

La possession est physique, mais peut également être interprétée sur un plan symbolique : Judas, en acceptant la bouchée dénonciatrice, accepte implicitement sa fonction de traître. La belle tournure poétique d'Herman de Valenciennes exprime l'entièreté de la possession : Judas est « tout enflammé », par le venin – image propre au serpent et associée au diable, et que l'on retrouvera chez Macé de la Charité – mais aussi par l'envie. C'est ce sentiment, inspiré par Satan, qui provoquera la trahison. Judas est-il fautif ? Herman de Valenciennes fait le choix de ne donner aucun indice sur les éventuelles raisons qu'aurait Judas de trahir Jésus puisqu'il ne fait pas mention de l'épisode de l'onction à Béthanie. C'est le diable qui non seulement lui inspire le péché mais surtout le « mène »³⁹. Les raisons de la trahison données par Herman de Valenciennes sont donc uniquement la possession diabolique et éventuellement le péché d'envie – que l'on peut voir comme une conséquence de l'influence diabolique mais aussi comme une émotion pécheresse elle-même symbolisée par l'entrée de Satan. Que cette émotion relève du libre-arbitre ou de la tentation démoniaque, elle est en tous cas diabolisée ; le rapprochement opéré suffit à confirmer Judas dans sa dimension archétypale d'ennemi, d'autant qu'elle est, dans le *Romanz de Dieu et de sa Mere*, relative à l'esthétique dualiste supposée par la structure épique.

2) Une envie submergeant le cœur

Lié à l'idée d'un mal diabolique, le vice qu'on attribue au personnage dépend aussi et surtout d'une conception du péché. La trahison est narrativement conséquence du versement de l'onguent précieux, « Dont Judas fu mont envieus »⁴⁰. La nature pécheresse de Judas prend une tournure hyperbolique dans les récits qui le décrivent comme (ici par Macé de la Charité)

³⁹ HV 5850 : « Deables l'en menoit, a cui s'est commendez ».

⁴⁰ Guillaume de Deguileville, *Le Pèlerinage de Jésus-Christ*, op. cit., v. 7538.

« Plains de malice et de riouth »⁴¹ – on trouve la même expression dans la *Passion des Jongleurs* disant de Judas que « plains estoit de traïson »⁴². Judas est comme *rempli* du péché, et cette intériorité hyperbolique en devient quasi-débordante.

C'est en effet ce *trop-plein* de mal que Judas ne peut plus retenir, selon ce que laissent entendre certains auteurs prétendant par exemple que Judas « Ne pout celler son faus courage »⁴³ à la vue de la perte du parfum précieux – le terme *courage* étant ici relatif au sens médiéval de « cœur » ou de « pensée », « intention ». La trahison aurait pour origine un sentiment intérieur, que Judas ne peut contenir et qui sort, comme si le rempart de l'âme cédait : « Son felon cuer ne pot celer »⁴⁴. C'est la même idée que l'on retrouve lorsque, dans la *Passion des Jongleurs*, Judas prévoit la trahison « Entre ses denz »⁴⁵ : il est difficile pour Judas de retenir une intériorité si mauvaise, et sa tentative de contenance est représentative de l'hypocrisie qui se joue dans l'acte de trahison. La *Passion Isabeau* a recours à une très belle formulation significative de l'impossibilité pour Judas de retenir le péché (et de sa manière de transparaître, par les actes et surtout la parole) : face à la perte de l'onguent et la colère provoquée en lui, « il ne s'en peut taire »⁴⁶.

Le caractère remplissant voire submergeant du péché est à l'image de l'obsession obnubilant la pensée et l'âme du personnage. Le fait que l'on décrive, dans plusieurs œuvres, un Judas dont l'esprit est tout occupé par l'idée de la trahison, à partir de la perte de l'onguent jusqu'à la négociation au temple, rejoint aussi cette idée d'une intériorité « trop pleine », irrépressible et qui finit par déborder. On retrouve cette idée obsessionnelle dans le fragment de la *Passion* publié par Haines (récit hypothétiquement daté du début du XIII^e siècle) : « Judas ne dormi mie ne naient ne se targa ; / De la traïson et les conseus que Judas demenout »⁴⁷. Une fois de plus, on relève le contraste établi entre les personnages : tandis qu'ici Judas ne peut dormir car son esprit est trop occupé à ses manigances, la *Passion Isabeau* montre une Vierge Marie dont le sommeil est justement empêché par la peur de la trahison. De même, la colère débordante de Judas fait face et suite au topos de l'embaumement par l'onguent de Marie-Madeleine ; or ce flacon de parfum ouvert et répandu ne constituerait-il pas une image en miroir de l'hypocrisie de Judas, cette dernière étant, comme un parfum, contenue puis libérée ? Cette

⁴¹ MC 29693-29694.

⁴² PJ 228.

⁴³ LP 239.

⁴⁴ PJ 135.

⁴⁵ PJ 173.

⁴⁶ PI 275-276.

⁴⁷ Éd. John Haines, art. cit., p. 220, v. 17-18.

fois, cependant, l'image de l'onguent est avant tout une métaphore spirituelle, celle d'une foi « embaumante », diffuse et offerte consciemment. Dans la *Passion Isabeau*, l'onguent répand son parfum dans toute la maison (« la maison fut remplie de cette precieuse oudeur »⁴⁸) et cette diffusion précède immédiatement la colère du futur traître (« Combien que ce despleust fort a Judas »⁴⁹) : symboliquement, l'onguent est répandu de manière tenace, encombrante, et ce caractère envahissant provoquerait la colère, devenue inévitable, de Judas. Contrairement à Marie-Madeleine qui « diffuse » sa foi, Judas, lui, tente de contenir son péché, qui l'envahit donc, mais intérieurement. La mise en scène d'un Judas dont le péché est intérieur, hypocritement caché et submergeant rejoint ainsi le processus de fondation archétypale en contraste. Si le caractère débordant du péché n'est pas incompatible avec la possession diabolique – la présence interne du diable peut même en être responsable –, c'est plutôt l'idée d'un péché intérieur qui transparait de cette thématique, puisque le sentiment colérique hyperbolisé de Judas vient d'une envie submergeante.

3) La cupidité et l'entrée dans une collectivité du mal

Contrairement aux autres œuvres étudiées, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* ne met pas particulièrement en avant l'envie ni la cupidité du personnage. Dans ce texte, Judas ne semble pas tant intéressé par le prix de la trahison. Les prêtres le laissent d'ailleurs choisir son « loiers⁵⁰ » et Judas leur répond : « Sanz plus .XXX. deniers »⁵¹. La formulation utilisée minimise la somme et montre le désintérêt porté par Judas à son égard. L'absence, chez Herman de Valenciennes, de l'épisode de l'onguent de Marie-Madeleine apparaît comme un argument dans le débat sur la possibilité de l'influence de l'*Histoire scolastique* sur l'œuvre : Pierre le Mangeur a notamment développé le lien unissant la perte du parfum précieux au prix de la trahison en diffusant largement l'idée mathématique de la somme identique ; or il n'en est pas fait mention dans *Li Romanz*, tandis que les œuvres ultérieures intégreront ce motif comme un élément évident de l'Histoire sainte. À partir de la diffusion de l'*Histoire scolastique*, l'origine et la fin de la trahison pour Judas, c'est d'abord l'argent que celui-ci veut récupérer de la perte de l'onguent. Les textes, hormis celui d'Herman de Valenciennes, font de ce rapport cupide et

⁴⁸ *PI* 264-265.

⁴⁹ *PI* 266.

⁵⁰ *HV* 5866.

⁵¹ *HV* 5867.

matériel de Judas à son dû une évidence. Parfois le lien est accentué chez certains auteurs, par l'explication rationnelle et détaillée du calcul de la valeur ou bien par des rappels : dans la *Passion Isabeau*, l'épisode du parfum de Marie-Madeleine est rappelé plusieurs fois, qui explique la volonté de remboursement de sa valeur par Judas, lors de la trahison :

Si s'en vint en propos et en volenté de parler aux princes des prestres pour savoir s'il pourroit aucune chose recouvrer de la perte d'ycelle boiste que tant avoit plainte.

PI 1064-1068

Lors ceste gent qui moult ce desiroient luy vont promettre et delivrer trente deniers de leur monnoye, qui est la droite disme de trois cent deniers que valoit la boiste de l'ongnement que Judas avoit tant plainte. Si ot recouvré en ces trente deniers sa perte.

PI 1078-1083

L'objectif explicatif et didactique de ce rappel pour le lecteur forme dans le même temps une sorte de leitmotiv entêtant dans la pensée de Judas. La *Passion Isabeau* est effectivement l'œuvre qui caractérise le plus le traître par la profondeur de sa cupidité : « l'avarice et couvoitise » du personnage sont celles « de son cuer »⁵², et ce cœur se trouve « embrasé » par une allégorique « Dame Couvoitise »⁵³. Cette tournure personnifiée est relative à l'esthétique courante qui se propage dans la littérature et l'art du Moyen Âge ; la Dame Convoitise qui met feu à l'âme de Judas est à rapprocher de la figure d'Avarice gardant l'arbre de la pendaison chez Guillaume de Deguileville⁵⁴ ou encore de certaines occurrences iconographiques attribuant à Avarice les mêmes motifs visuels que ceux caractérisant Judas⁵⁵.

Dans les œuvres, la cupidité et le matérialisme attribués à Judas le relie directement à une figure collective archétypale : celle du peuple juif, à la force symbolique éminemment négative pour la chrétienté médiévale. La relation de Judas avec les personnages juifs des récits tient effectivement en un rapport de monétisation dans la trahison. Chez Herman de Valenciennes, les Juifs ont surtout un rôle d'appui propre à la trahison de Judas : ce dernier en est à l'initiative, et malgré le désir qu'ont les Juifs d'arrêter Jésus, ceux-ci se distinguent par

⁵² *PI 1242.*

⁵³ *PI 283-284.*

⁵⁴ Voir *supra*, p. 98.

⁵⁵ Émile Mâle donne l'exemple de l'enfer représenté sur le tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques, où l'allégorie de l'Avarice est pendue, une bourse à son cou : *L'art religieux du XII^e siècle, op. cit.*, p. 414.

une certaine passivité. Judas les guide et les supervise : c'est lui qui demande à voir la troupe armée qui va être chargée de l'arrestation (et qui ne saurait reconnaître Jésus⁵⁶), puis qui leur présente son plan (« Qant je saluerai, mar vos remüerez ! / Mais qant jel baiseraï adonques le prenez ! »⁵⁷) en leur donnant les renseignements nécessaires (« Il a homes o lui, mais pas ne sont armez »⁵⁸) et n'hésitant pas à leur ordonner de tuer les autres apôtres s'ils leur opposent une résistance (« Se aidier li voloient trestoz les decopez »⁵⁹). Lors de l'épisode de la vente au Temple, la seule action des Juifs est de demander au traître le prix de sa trahison, alors que lui ne le réclame pas. Le vice – et, ici, le crime – de cupidité reviendrait au moins autant à la collectivité juive qu'à Judas : ce dernier est certes payé pour une telle livraison mais ce sont les juifs qui la payent, diminuant la trahison à une question terrestre et matérielle. Une fois les trente deniers donnés, et donc le pacte de trahison scellé, Judas s'intègre à leur communauté :

Li chaitis tent la main et reçoit les deniers.
 Judas estoit antr'aus comme lerres murtriers.

HV 5870-5871

Judas fait partie de la communauté apostolique mais tout (ses actes, sa caractérisation par les auteurs...) indique que c'est à la collectivité juive qu'il doit être rattaché. La *Passion de Clermont*, déjà, les unissait dans un même lexique : « Felo Judeu »/« Lo fel Judes »⁶⁰. Quant à la *Passion des Jongleurs*, sa narration met en évidence l'importance actancielle des Juifs en tant qu'archétype collectif du mal : le récit s'ouvre d'ailleurs sur leur Conseil et même précisément sur le souhait de la trahison. La focalisation initiale de l'œuvre est centrée sur le mal, dont les Juifs sont un groupe symbolique et Judas un représentant-chef. C'est lui qui, symboliquement, guide les Juifs dans la nuit :

Vint Judas qui traï l'avoit ;
 Ensemble o lui grant compaignie,
 Qui Damedieu n'amoient mie⁶¹.
 Noire nuit ert, moult en i ot ;
 Li fel Judas toz les guiot.

PJ 542-546

⁵⁶ *HV 5879-5880.*

⁵⁷ *HV 5884-5885.*

⁵⁸ *HV 5887.*

⁵⁹ *HV 5888.*

⁶⁰ *PC 77 et 81.*

⁶¹ On remarque encore l'opposition entre l'amour mis en exergue par le message chrétien et son absence chez les opposants à ce message. Ce déshonneur face à l'amour rapproche une fois de plus Judas de la collectivité juive.

De même, dans la *Passion Isabeau*, c'est Judas qui *commande*, dans les deux sens du terme (il réclame et il dirige), l'arrestation : il requiert des hommes (« que vous me bailliés vostre gent »⁶²) et en est le « meneur »⁶³.

Judas est le traître, les Juifs sont les meurtriers ; par leur lien et l'appartenance de Judas à leur collectivité, Judas devient également responsable direct de la Passion. Or la faute de Judas semble aggravée par son rôle dominant dans l'action meurtrière collective. Il est présenté comme un symbolique « chef » des Juifs, notamment dans les réécritures du moment de l'arrestation, où Judas mène l'action et guide les Juifs dans sa mise en œuvre (ici dans le *Livre de la Passion*) : « Judas ad Juïs devoisoit / Comment Jhesucrist seroit pris »⁶⁴. Dans la Passion initiale du *Joseph d'Arimatee* de Robert de Boron, le moment de la négociation au Temple est construit selon une véritable mise en scène de Judas en tant que traître agissant et dominant l'action : alors que le silence et la frayeur s'installent à son arrivée, lui-même rompt le silence⁶⁵ et, par-là, initie le drame, s'intègre au collectif des mauvais Juifs et leur impose sa volonté ; c'est ensuite lui qui, effectivement, décidera du jour de l'arrestation et en indiquera le lieu et la manière.

La théorie du libre-arbitre de Judas n'est pas fondamentalement abordée dans les textes narratifs médiévaux, qui lui préfèrent l'idée de l'influence diabolique ou encore celle de l'entrée du personnage dans une dimension collective et archétypale du mal et du péché. Néanmoins, les procédés d'écriture utilisés impliquent, consciemment ou non de la part des auteurs, un questionnement sur le sujet. On l'a vu, le recours à des tournures orales, dans les œuvres, amène parfois le narrateur à s'adresser au personnage dans une apostrophe directe et influencée par la dramatisation progressive de la narration. C'est par exemple le cas lorsque le conteur du *Romanz de Dieu et de sa Mere* tente de faire revenir Judas sur son acte de trahison : « Hai ! dolans Judas, porquoi ne t'en retraiz ? / Ren les deniers arriere ! »⁶⁶. Certes inspirée du style épique, cette esthétique implique cependant une certaine auto-détermination du personnage : la tentative d'interférence du narrateur insinue que Judas est maître de sa décision – il est comme

⁶² *PI* 1321.

⁶³ *PI* 1705.

⁶⁴ *LP* 584-585.

⁶⁵ « Et quant Judas, qui de pute eire
Estoit, les vit ainsi touz teire,
Palla et demanda pour quoi
Estoient si mu et si quoi » (*op. cit.*, v. 277-280).

⁶⁶ *HV* 5898-5899.

en train de se construire lui-même, par ses actions, sa caractérisation. Cette (auto-)construction se joue dans le temps présent de la narration, puisque l'auteur prévient son personnage, en employant un futur, que s'il ne revient pas en arrière il gardera éternellement le nom de *traître*⁶⁷. Tandis qu'Herman de Valenciennes, guidé par l'Évangile de Jean, explique la trahison surtout par l'argument de la diabolisation, le ton oral induit par le style épique apporte une ambiguïté dans la définition du personnage : ce dernier n'est plus seulement un archétype prédéterminé par le récit sacré et la tradition de l'Histoire sainte, mais devient un personnage de chanson de geste. Par le style épique, l'auteur fait comme s'il pouvait prendre une liberté (en réalité inexistante) à l'égard de l'histoire de Judas ; cette approche entraîne une possibilité infinie par laquelle se définit la caractérisation d'un personnage littéraire. Ainsi la question du choix de Judas est introduite, malgré eux, par les procédés de mise en littérature.

Les auteurs romans réceptionnent thématiquement les explications bibliques ou exégétiques de l'acte de trahison. Les raisons développées confirment Judas dans sa dimension d'archétype du mal : ses actes le placent en représentant du diable et du péché, et il est par ailleurs la figure-type de la collectivité humaine de la mauvaïseté, incarnée par le peuple juif au Moyen Âge. Toutefois, la poétique d'hyperbolisation du péché implique une intériorité faisant tendre le personnage vers une démonstration du *cuor*, et les choix stylistiques des auteurs peuvent occasionner une paradoxale auto-détermination. Si les thématiques soulevées par les auteurs appuient l'image archétypale que Judas renvoie (et, du point de vue narratif, *doit* renvoyer), l'approche littéraire peut tendre à un nuancement.

III. Nuances de l'archétype ? Émotion et sacrifice

1) Vers un personnage pathétique : prémices de Judas en miroir de l'homme pécheur

L'influence poétique de la chanson de geste, particulièrement exploitée dans l'œuvre d'Herman de Valenciennes, suppose un processus d'oralisation dans le cadre de la spiritualité

⁶⁷ HV 5899-5900.

chrétienne. Ainsi le topos dit de la « Prière du plus grand péril », motif typique de ce genre, permet à la fois d'insérer un discours relevant de l'esthétique lyrique dans le récit et d'intégrer ce dernier à l'histoire chrétienne. Ce discours en forme de prière est utilisé plusieurs fois dans *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*, dans des situations où l'un des personnages est face au danger ou à la peur. Or ce schéma poétique n'est pas du tout mis en œuvre pour Judas lorsqu'il est face au désespoir : son discours se livre alors sous forme de tirade monologuée⁶⁸ et non de prière. Devant une peine, un regret ou même une volonté de repentance, Judas ne s'adresse pas à Dieu mais à lui-même. Ce contre-exemple chanté aux spectateurs médiévaux devait implicitement assurer ces derniers de la nécessité de la foi et de la prière sincère – celle qui est mise en œuvre, par exemple, dans la prière du plus grand péril de la Vierge Marie⁶⁹. Le traître est une nouvelle fois utilisé en contre-modèle chrétien, mais il apparaît également comme un personnage individualisé, seul (sans Dieu) face à sa propre complexité, dans le sens où il se place seul face à sa propre propension au péché. Herman de Valenciennes donnerait donc à entendre le discours de prière comme exemplaire et celui de repli sur soi comme un contre-exemple : ces prises de parole sont opposées mais pas forcément contradictoires d'un point de vue littéraire, puisque le style épique et le début de dramatisation des textes permettent à la fois de transmettre au collectif et de parler aux individualités. D'ailleurs, Judas, en tant qu'archétype du pécheur, encadre implicitement l'autoprésentation d'Herman de Valenciennes qui, selon un motif littéraire topique, s'introduit lui-même comme un pécheur au début du *Romanz*. Ce possible rapprochement personnel, bien que jamais cité explicitement, se justifie par la caractérisation de Judas en pécheur ultime, le rendant inévitable à la comparaison. Le lien implicite unissant le pécheur-archétype et le pécheur-auteur présente un double intérêt : celui de l'insertion de la dimension individuelle dans l'Histoire sainte et celui, collectif, d'appel à la conversion et à la repentance personnelles. Bénédicte Milland-Bove démontre ainsi la proximité, dans le style choisi par Herman de Valenciennes, entre la langue du soi et la langue collective :

Le style épique n'est donc pas qu'une forme initiale infléchie par le projet personnel du clerc qui s'en empare. Matrice de toute l'écriture, il figure la langue de tous, la langue du « nous », de la croyance dans la proximité de Dieu et dans la possibilité de son intervention dans l'Histoire⁷⁰.

⁶⁸ Voir les laisses 674-675.

⁶⁹ Voir l'étude du « Credo épique » dans *L'Assomption Nostre Dame* par Ina Spiele dans son introduction du *Romanz de Dieu et de sa Mere*, *op. cit.*, p. 131-136.

⁷⁰ « Le style épique dans le *Roman de Dieu et de sa mere* d'Herman de Valenciennes : langue de soi ou langue de l'Autre ? », dans *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XI^e et XV^e siècles*, dir. Marie-Sophie Masse et Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2012, p. 178. Voir également Maureen Boulton, « Herman de Valenciennes and the Invention of Pious Epic », dans *Moult a sans et*

Or la langue de Judas relève du discours pathétique du désespoir – la colère n’est pas développée dans *Li Romanz* puisqu’Herman de Valenciennes ne mentionne pas la scène de l’onguent. En outre, dès son introduction dans le récit, le personnage est présenté comme le « dolans ». C’est une parole de douleur et d’émotion malheureuse qui s’épanouit dans son long discours de regrets, que le narrateur appuie de nouveau par un « Or escoutez de Judas le dolant »⁷¹ ! Le ton pathétique est bien présent dans sa parole et donne une place à l’émotion : « Hai ! chaitis, le jor mar me levai / Que mon signor guerpi et vos amai ! »⁷². Puisque le discours lyrique n’est pas utilisé en tant que prière, c’est qu’il représente la parole personnelle du pécheur. Or, si Judas est bien développé poétiquement comme un pécheur, et que l’on peut ainsi le rapprocher de la dimension individuelle de l’œuvre, il n’en demeure pas moins un contre-modèle : il est l’exemple du pécheur dont l’émotion, pourtant bien présente, n’est pas la bonne et l’empêche même de prendre la bonne décision. Judas joue donc, dans *Li Romanz*, un rôle, bien qu’en contre-emploi, dans l’accès à l’émotion comme démarche persuasive pour les spectateurs⁷³.

La question de la définition de l’émotion ainsi que celle de son approche littéraire posent des difficultés, peut-être surtout concernant l’époque médiévale où la notion d’*émotion* est encore absente du vocabulaire et que l’histoire des affects ne peut nous apparaître que par le biais de sources sur les pratiques sociales et la culture collective⁷⁴. Toutefois, la littérature médiévale propose une approche des sentiments intérieurs notamment par l’usage du registre lyrique, très diffusé dans la littérature de cour. La représentation émotionnelle de Judas n’échappe pas au recours au lyrisme (développé notamment dans le discours de désespoir du *Romanz de Dieu et de sa Mere*) mais peut être également rendue par une approche descriptive poétisante. Dans le *Livre de la Passion*, les émotions de Judas, au moment de ses regrets, sont plurielles et entremêlées : tandis qu’il « out au cuer grant ire / Du marché qu’il avoit basti »⁷⁵,

vallour" : studies in medieval French literature in honor of William W. Kibler, dir. Monica L. Wright, Norris J. Lacy et Rupert T. Pickens, Amsterdam, Rodopi, 2012. p. 21-37.

⁷¹ HV 6554.

⁷² HV 6532-6533.

⁷³ L’article de Colette van Coolput-Storms revient sur ce lien entre émotion et persuasion dans *Li Romanz* : « Démarche persuasive et puissance émotionnelle : *Li Romanz de Dieu et de sa mere* d’Herman de Valenciennes », dans *Lors est ce jour grant joie nee*. *Essais de langue et de littérature françaises du Moyen Âge*, dir. Michèle Goyens et Werner Verbeke, Louvain, Leuven University Press, 2009, p. 71-96.

⁷⁴ Voir Claude Thomasset et Georges Vigarello, « "Esmouvoir", "esmouvement". Archéologie médiévale du mot "émotion" » et Piroška Nagy, « L’émotion au Moyen Âge : un âge de raison », dans *Histoire des émotions. 1. De l’Antiquité aux Lumières*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2016, p. 125-129 et 130-138.

⁷⁵ LP 962-963.

à cette colère s'ajoutent la « repentence » et la « desesperance » qui s'opposent parallèlement dans un jeu rimique (« Riens ne vallut sa repentence, / Qu'il entra en desesperance⁷⁶ ». Dans les œuvres, c'est moins le processus de dépossession diabolique qui explique le remords puis le désespoir suicidaire de Judas que son émotion, qui lui sert de révélation et qui est bien décrite comme une douleur interne, une souffrance du cœur :

Il se va moult fort douloir et a son cuer trister de ce qu'il avoit fait, et tant soudainement le grant mal qu'il avoit fait se presenta si grant en son entendement
PI 2273-2276

Cet exemple est tiré de la *Passion Isabeau*, qui, pourtant, est le récit qui développe peut-être le plus la conception johannique de la possession de Judas par le diable ; cependant c'est bien la « grant honte »⁷⁷ qu'éprouve le traître qui le décide à retourner l'argent de la trahison puis, après une ultime humiliation par les prêtres venant lui confirmer sa certitude de la damnation, à se pendre :

Et quant Judas eut oy leur responce, de plus en plus le cuer de luy si se honteoit de la grant traison qu'il avoit faicte, et qui lui sembla que jamays Dieu ne lui pardonroit. Et s'en parti de là et prist une hart et se pandi en soy desesperant de la misericorde de Dieu.

PI 2295-2301

C'est bien ce que Judas ressent qui le mène au péché de désespoir. Judas fait donc partie intégrante de la poétisation de l'émotion – une émotion pécheresse certes, mais représentative d'un travail intérieur et donc d'une certaine complexité humaine. Tous les hommes peuvent se reconnaître en lui, et même un auteur et clerc comme Herman. Au reste, si Judas est désigné comme le représentant du péché, tous pourraient, finalement, l'être à sa place. C'est ce que montre l'épisode biblique où, lors de la Cène, chacun des disciples demande à Jésus s'il est le traître ou non. Théologiquement, la scène illustre la conscience que peut avoir l'homme de sa propre faiblesse, mais elle met également en évidence le fait que chacun pourrait être le pécheur ultime qu'est Judas, puisqu'aucun des apôtres mêmes n'est sûr de sa capacité à ne pas l'être :

Li deciple quant l'ont oï,
Tuit leur membre leur sont fremi.

⁷⁶ LP 965-966.

⁷⁷ PI 2279.

N'i a celui paör n'ait grant,
Et qui souvent ne li demant :
« Mestre », fet chascun en droit soi,
« Ce que tu diz, est ce de moi ?
En charité quar me le di ! »

PJ 289-295

Le message des auteurs des récits de la Passion pourrait se résumer ainsi : il faut toujours douter de soi, connaître sa faiblesse et sa propension au péché, mais ne jamais devenir le traître. Judas entre donc dans une rhétorique soumise à la vision pécheresse de l'humanité, dépendante du péché originel. On assiste là aux prémices de la réécriture de Judas en miroir de l'homme pécheur, procédé qui prendra toute son ampleur dans les grandes Passions théâtrales. Le personnage est déjà, en contexte narratif, construit en reflet du regret et de la peur, grâce aux « effusions lyriques » dont parle Ina Spiele⁷⁸ et grâce à l'approche poétique des émotions et des faiblesses humaines. Cette conception entre, historiquement, dans un intérêt global et progressif pour une Histoire terrestre, celle d'une humanité pécheresse – intérêt démontré par le succès des sommes historiques comme le *Miroir* de Vincent de Beauvais, qui s'ouvre d'ailleurs sur le récit de la Chute des tout premiers pécheurs, entrée des hommes sur terre. La représentation de Judas dans les récits de la Passion rejoint le tracé de l'histoire de l'humanité pécheresse, et, par sa mise en avant, met en lumière le saint exemple. Le personnage pathétique rejoint finalement l'aspect archétypal du mal et du péché, mais permet de donner à l'archétype une dimension collectivement humaine : Judas n'est pas seulement le symbole du mal extérieur, incarnation du diable et des Juifs, auquel il faut s'opposer, mais représente aussi le mal intérieur, le péché commun à l'humanité. Autrement dit, l'homme est fondamentalement pécheur mais doit se tourner vers des figures exemplaires et non vers l'ennemi que symbolise Judas – et cet ennemi peut être soi-même !

2) Le rapport de l'émotion à la Passion. Un sacrifice de Judas ?

Pourtant, concernant l'explication émotionnelle de la mort de Judas, la frontière entre le péché de désespoir et le repentir est parfois difficile à déterminer. Le terme est d'ailleurs bien utilisé par Herman de Valenciennes : « Or [Judas] s'en repant »⁷⁹. La décision même du suicide est guidée par une douleur véritable de ce personnage qui, depuis l'arrestation déjà, « soeffre

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 4.

⁷⁹ HV 6577.

molt doucement »⁸⁰. Alors qu'il prend conscience du péché⁸¹, Judas tient un discours paradoxal de volonté d'imitation du Christ :

S'il por moi muert et je por lui morrai
Se il l'ociënt certes je m'ocirrai,
S'il muert en croiz, d'un laz m'estranglerai. HV 6535-6537

Ces trois affirmations au futur déterminent la prise de décision suicidaire de Judas. Comme nous l'avons déjà observé, le repentir ne saurait être complet puisque le personnage ne s'adresse pas à Dieu mais prend une décision seul. Quoi qu'il en soit, l'ajout de ce discours fait du traître un personnage complexe sur les plans de l'individualité et du rapport au sacré. Le parallélisme surprenant des vers 6535 à 6537 légitimerait presque le suicide en transformant ce dernier en une nouvelle Passion. Toutefois, si Jésus meurt pour Judas (de même que pour tous les autres hommes), en quoi peut-on dire que Judas meurt pour Jésus ? Le traître va rendre l'argent accepté en échange du « sanc juste »⁸² et prononce son propre jugement : « Le jugement de mon cors en ferai »⁸³. Le parallélisme sacrificiel se justifierait alors par l'idée de justice. On entrevoit ici un regard personnel et spirituel de l'auteur sur la Passion christique : celle-ci est un sacrifice à destination de chaque individu (« por moi ») et est à imiter. Judas apparaît dans une double volonté d'imitation et de justice par l'auto-châtiment :

S'il por moi muert et je por lui morrai → mourir
Se il l'ociënt certes je m'ocirrai → être tué / se tuer
S'il muert en croiz, d'un laz m'estranglerai → mourir crucifié / mourir pendu

On voit dans l'enchaînement de ces vers que le parallèle entre les deux mises à mort est de moins en moins évident. Le rapprochement, opéré dans une volonté de repentir et d'imitation, passe progressivement à un éloignement : la pendaison est la mort du *deshonor*. Judas non seulement prononce son propre jugement, mais rend lui-même justice en se donnant une mort digne d'une exécution et d'un supplice, d'autant que le suicide condamne à la damnation éternelle. Le personnage se retrouve à la fois victime de son destin (puisque le suicide est la

⁸⁰ HV 6068.

⁸¹ « Qant le traï molt durement pechai » (HV 6527).

⁸² HV 6528.

⁸³ HV 6534.

seule mort qui fait vraiment justice et correspondrait au châtement divin) et tout de même décisionnaire : il choisit d'aller vers cette justice et la justifie par une imitation de la Passion. Cependant l'auto-châtement empêche la justice divine ; Judas est encore dans l'erreur en étant son propre juge alors que toute vie, même de celui ayant commis le pire péché, devrait être jugée par Dieu.

Après la pendaison détaillée à la laisse 676, le narrateur revient sur la fonction de traître qu'occupe Judas, fonction qu'il rappelle et répète en tant qu'explication du châtement mortifère :

Morz est Judas par non de traïtor	HV 6560
-----------------------------------	---------

Judas se pant par non de boiseur ⁸⁴	HV 6562
--	---------

Si l'explication du suicide tient en le rôle qu'a déjà tenu Judas, alors le repentir est impossible et le châtement juste. Le narrateur insiste sur la mort terrible et surtout déshonorante dont il s'agit :

Oï l'ai dire, sel dient li plusor, Ne fu itele morz jusq'a cel jor	HV 6567-6568
---	--------------

Por tel service [la trahison] doit avoir tele honor Que il an soit panduz a deshonor !	HV 6571-6572
---	--------------

La mort du traître est à la hauteur de son déshonneur. Puisque son repentir ne peut être complet, Judas cède à la fois à un désespoir terrestre et à une justice céleste. Il est encore « entre ciel et terre », et son suicide est tout en même temps un péché et une justice divine.

Si, dans *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*, Judas paraît s'imaginer en sacrifié volontaire – donc en martyr ! –, sa mort le condamne, tout en le plaçant toutefois dans un rapport complexe au sacrifice christique. Le baiser donné par Judas à son maître lors de l'arrestation ne constitue-

⁸⁴ On remarque l'originalité lexicale introduite par l'utilisation du terme *boiseur*. Le mot, relié à celui de « traïtor » par la rime et le parallélisme syntaxique des vers, renforce la notion de trahison en y ajoutant un sème de tromperie, de ruse et de fourberie.

t-il pas un symbole de la complexité de ce rapport ? En subissant le baiser sans le fuir, le Christ accepte son propre sacrifice ; cependant le baiser de Judas reste porteur de mauvaise intention. La *Passion Isabeau* donne à voir un Christ *faisant face* (« Et combien que Jhesus seut sa mauvaise entreprise, toutesfoys il ne destourna mie sa face du traite Judas »⁸⁵) à un baiser de trahison que le narrateur oppose ensuite à ceux, d'amour, de la Vierge :

O tresdoulereuse mere, pour celle heure ce ne sont mie les tresdoux baisiers donc autre foys tu avoyes baisié celle tresdigne bouche ! Il y ot molt grant difference entre les baisiers du faus traître Judas et les vostres ! Certes ce fu plus horrible chose a veoir le baisier de celui ort et punais, que ne seroit si toute l'ordure et punaise de tout le monde avoit couvert par possibleté la clarté du soleil.

PI 1750-1759

Outre la nouvelle démonstration que cet extrait nous offre de l'omniprésence mariale dans la narration de la *Passion Isabeau*, on comprend là que le don du sacrifice, bien qu'accepté, reste de la part de Judas un signe de péché et d'immondice : le traître se confirme en figure d'opposant maléfique, même au sein de toute la complexité de son acte.

Bien que le type qu'il forme soit très clairement défini dans la tradition des Passions narratives, Judas est un personnage nuancé dans son aspect archétypal même. En tant que personnage humain prenant part à l'Histoire sainte réécrite et réactualisée, il est observé à travers le regard personnel des auteurs. L'hybridité des formes et des pensées conduit ainsi à la construction d'un type répondant déjà aux attendus d'un personnage littéraire : les procédés poétiques à la fois le définissent en archétype religieux et épique et y apportent des nuances impliquées par les propositions spirituelles et individuelles des auteurs. Cette nouvelle narration des temps bibliques devait avoir pour fin de faire réagir les auditeurs ou lecteurs de ces textes contant des événements considérés comme historiques mais encore conséquents dans la vie des médiévaux. La représentation de Judas entre dans une tâche d'édification morale mais aussi dans une démarche « personnalisante », spiritualisante, d'entrée dans l'intimité en même temps que dans la collectivité – donc dans l'imaginaire. Car cet imaginaire s'élargit : Judas n'est plus seulement un personnage intrinsèque au message biblique ; il fait à présent partie de l'histoire plus large de la littérature et des mentalités médiévales.

⁸⁵ *PI 1740-1742.*

IV. De l'adaptation biblique à la légende. L'exemple de la réécriture de l'Évangile de Nicodème

La construction thématique de Judas passe par les rapports symétriques qu'entretiennent le récit biblique et les genres illustrant la réécriture de la Passion en langue romane : si des ajouts littéraires prennent place dans l'adaptation de l'Histoire sainte, cette dernière se voit réciproquement intégrée à la littérature hors-canon. La Passion n'est plus seulement un événement historique du christianisme mais devient un élément littéraire – et de même pour Judas. Le récit de la trahison, se trouvant intégré à d'autres récits de genre apocryphe (comme l'*Évangile de Nicodème*) ou profane (comme le *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron), est pris dans une démarche de reconstruction et d'assemblage thématiques. La période correspondant à la *romanisation* littéraire constitue un moment de transition entre la translation-adaptation du récit sacré et une assimilation légendaire en langue vernaculaire. Dans ce cadre, Judas est construit comme un personnage biblique mais aussi comme une légende. Cet aspect légendaire ne participerait-il pas à son détachement et sa distinction des pures fonctions bibliques ? Par un processus d'expansion des thèmes (par liens, intégrations...), la figure de Judas dépend de la question de l'indépendance littéraire de la Passion, dans la continuité de la démarche de ses réécritures antiques et médiolatines, mais aussi de sa propre indépendance littéraire en tant que personnage.

1) Judas comme ajout au légendaire

L'évolution du texte apocryphe de l'*Évangile de Nicodème*⁸⁶ est représentative de ce phénomène. Les nombreuses traductions françaises de ce récit d'origine grecque tardo-antique démontrent son succès durant la période médiévale (on en connaît plus de quatre-vingts témoins

⁸⁶ Sur l'histoire de cet apocryphe, voir *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, *op. cit.*, p. 251-259. Ce texte dépasse largement le seul statut d'apocryphe antique puisque son récit de la Passion augmenté aura une grande influence au Moyen Âge. Voir la thèse de Lydie Lansard, *De Nicodème à Gamaliel. Les réécritures de l'Évangile de Nicodème dans la littérature narrative médiévale (XII^e-XVI^e s.). Étude et éditions*, *op. cit.*

en vers ou en prose écrits entre le XII^e et le XV^e siècle). La version que l'on renomme souvent *Évangile de Gamaliel*⁸⁷, écrite au XIV^e siècle, en est le remaniement le plus important et constitue en quelque sorte l'aboutissement d'une tradition textuelle cumulant plusieurs siècles d'évolution de sa propre forme et de son propre contenu. Cette « expansion narrative la plus large »⁸⁸ de la légende de Nicodème en est comme une étape supérieure complétée d'un texte dépendant à présent d'un imaginaire et d'une évolution littéraire propres à son temps. La tendance adaptatrice d'alors ne relève plus uniquement d'un désir de connaître et comprendre les textes originaux ; elle vise plutôt, et comme le montrent par exemple la *Passion Isabeau* et le *Livre de la Passion*, une actualisation. Le récit canonique est de plus en plus influencé par l'histoire des idées : ainsi la *Passion Isabeau* y intègre et développe le culte marial, tandis que le *Livre de la Passion* exploite la tendance à la représentation réaliste des souffrances du Christ ; cette dernière thématique est également très développée dans la narration de l'*Évangile de Gamaliel*. De plus, l'Histoire sainte se confond davantage avec l'apocryphe, dans le sens où les épisodes de la Passion se voient restructurés en fonction des développements légendaires. Aussi l'*Évangile de Gamaliel* transcrit-il les épisodes de la Passion en entremêlement des histoires de Gamaliel, de Joseph d'Arimatee et de Nicodème, trois personnages apparaissant brièvement dans le Nouveau Testament et honorés par la tradition apocryphe. La narration légendaire se concentrant sur ces personnages et leur insertion au sein de la trajectoire christique, certains épisodes de la Passion sont omis : c'est le cas de la trahison de Judas dans les textes-sources de l'*Évangile de Nicodème* en latin. Cependant, elle fera ensuite partie des épisodes incontournables ajoutés aux réécritures romanes tel l'*Évangile de Gamaliel*⁸⁹. De la même façon qu'une omission est révélatrice d'une construction narrative, un ajout tiré de l'Histoire sainte vient soutenir le récit apocryphe ou légendaire, sur un plan symbolique mais aussi thématique et narratif. La présence de la trahison dans des récits de littérature profane comme le *Pèlerinage de Jésus-Christ* de Guillaume de Deguileville ou le *Joseph d'Arimatee* de Robert de Boron en est révélatrice, d'autant que l'épisode de la mort du traître, en revanche, en est absent. Au cours des siècles qui nous intéressent, la frontière est mince et les rapports réciproques entre réécritures du canon, textes apocryphes et littérature profane. La manière qu'ont Robert de Boron et surtout l'auteur du *Gamaliel* de réécrire le rôle de Judas en ajout à leur propre récit permet une étape transitoire à l'évolution thématique d'un personnage. Les intégrations et échanges mutuels entre les traditions textuelles provoquent une confusion

⁸⁷ Édité par Lydie Lansard dans *ibid.*, p. 389 s. Nos références au texte renverront à cette édition.

⁸⁸ Lydie Lansard, *ibid.*, p. 274.

⁸⁹ Voir *ibid.*, p. 71.

générique qui se retrouve sur le plan thématique, et ainsi l'ajout de motifs construit graduellement une nouvelle histoire à Judas.

2) Les représentations de Judas, une « mise à distance du texte biblique » ?

Lydie Lansard, auteure d'une thèse sur les réécritures médiévales de l'*Évangile de Nicodème*, a développé dans un article le double phénomène de « proximité et mise à distance du texte biblique » dans les versions de l'apocryphe en moyen français⁹⁰. La structure même du récit de l'*Évangile de Gamaliel* est caractéristique de la juxtaposition du thème canonique et de la tradition légendaire, puisqu'à la Passion succède la Descente aux enfers du Christ. De surcroît, la narration Passionnelle met en œuvre une « mise à distance » par des réécritures d'épisodes bibliques : Lydie Lansard donne l'exemple de l'épisode des gardes témoins de la Résurrection⁹¹ et en démontre une « adaptation du sujet en fonction des procédés narratifs de l'époque »⁹², suivant notamment l'esthétique de la chronique et donc du récit. Dans ce cadre, les personnages sont plus caractérisés et la narration plus encline au réalisme.

C'est ce que l'on retrouve dans les réécritures de Judas, faites d'adaptations, d'actualisations, de nuancements et d'ajouts. On peut rappeler ici la démarche de Robert de Boron consistant à modifier légèrement l'histoire de la trahison afin de mieux l'adapter au développement narratif voulu et de recentrer le récit sur un personnage autre, un lieu ou même un objet selon l'exemple du fondement de la légende de la Table Ronde. Dans la réécriture nicodémienne du XIV^e siècle (ou *Évangile de Gamaliel*), l'ajout du suicide, absent des versions antérieures, relève de la tendance du texte au réalisme incarné. En plus de cet ajout biblique, le récit se voit augmenté de nouvelles parties apocryphes propres aux réécritures de cette époque. La légende et le canon s'entremêlent particulièrement pendant la (très développée) préparation du repas pascal, où se confondent récit biblique et ajout légendaire, processus symbolique et insertion narrative, logique discursive et montée en tension du récit. La narration a effectivement pour originalité de conter plusieurs pans de l'histoire se déroulant en simultané dans la chronologie. Les Juifs apprennent la venue en ville de l'un des disciples de Jésus (IX,

⁹⁰ « Proximité et mise à distance du texte biblique dans la version en moyen français de l'*Évangile de Nicodème* », dans *Textes sacrés et culture profane : de la révélation à la création*, dir. Mélanie Adda, Bern/Berlin/Bruxelles, P. Lang, 2010, p. 27-51.

⁹¹ *Ibid.*, p. 36 et s.

⁹² *Ibid.*, p. 39.

8) : c'est effectivement Judas, parti acheter l'agneau et le poisson pour le repas – on remarque toute la portée symbolique des motifs choisis, qu'il convient à Judas de « marchander » en tant que symboles christiques évidents. Cependant, lorsque Judas se fait aborder par les Juifs, il se méfie d'eux et les évite même en comprenant leur mauvais dessein (X, 1). Judas apprête ensuite la table du repas et demande son aide à...Gamaliel lui-même, les deux personnages n'ayant visiblement pas idée du rôle futur du traître (X, 2). Celui-ci sert à table, accède à toutes les demandes de son Maître. Lorsque ce dernier annonce sa future trahison, il dénonce Judas (uniquement à saint Jean) par un acte original :

Et Jhesu Crist li dist : « Celuy que je paistray et me netoiera la poitrine, celuy me traïra. »

Et lors Jhesu Crist appella Judas comme s'il voulsist donner l'aigneil. Et Judas vint et s'agenoilla, et Jhesu Crist prist un morcel de poisson et luy mist en la bouche, et Judas tent la main au tailleur de Jhesu Crist et luy embla un poisson. Et Jhesu Crist prinst un hanap et fist semblant de boire, et Judas print un drap et luy netoya la poytrine et puis li embla un poisson, et puis se leva comme pour administrer⁹³.

Au don du morceau de poisson comme « bouchée » s'ajoute un double vol dont un dissimulé par une ironique action de soumission. Le caractère hybride du texte montre une cumulation de traditions diverses. C'est en tous cas seulement à ce moment que le personnage de Judas est montré sous l'angle du péché ; la trahison sera ensuite expliquée par la possession et la tentation diaboliques, qui le mèneront naturellement aux prêtres juifs qui le cherchaient (XII, 1) car ces derniers ont besoin de lui afin de discerner Jésus de son cousin. Benjamin, qui avait déjà révélé la présence de Judas à Caïphe, propose à présent les trente deniers au traître qui accepte et leur propose le signe distinctif du baiser (XII, 2).

Comme dans le *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron, Judas entre dans le temps de l'histoire sainte mais aussi dans celui de l'histoire légendaire. Dans l'*Évangile de Gamaliel*, il est même lié par une action commune au personnage éponyme. Ce texte, où les liens narratifs et notamment temporels sont très exploités, établit une simultanéité des événements bibliques et de l'apocryphe, permise par la narration. La rencontre entre le Christ et Gamaliel – entre le récit sacré et la légende – a d'ailleurs lieu dans le même temps que la trahison de Judas. Ces allongements thématiques et entremêlements narratifs ne formeraient-ils pas une étape supplémentaire vers la « mise en roman » ? Bien qu'encore dépendant du cadre de l'Histoire

⁹³ X, 5.

sainte et notamment de la Passion, Judas se construit en personnage autonome, s'insérant dans une histoire de l'évolution du narratif et du légendaire. L'exemple de l'*Évangile de Gamaliel* montre comment Judas peut être repris pour sa valeur archétypale, dont la réécriture conduit à un élargissement thématique.

*

Dans les réécritures narratives de la Passion, Judas et ses actes se voient actualisés sur les plans religieux et littéraire. Les ajouts thématiques au récit canonique vont dans le sens d'un renforcement de l'archétype biblique de la représentation du mal et de l'antagonisme au bien. Les expressions thématiques de la réécriture du personnage relèvent du caractère symbolique que revêt la littérature dans son développement médiéval, où les spiritualités individuelles dépendent de la construction d'un imaginaire collectif. Judas se retrouve au cœur de l'œuvre de la Passion narrée du XI^e au XIV^e siècle et relatant avant toute chose l'histoire du Christ incarné : le traître est construit à travers la figure christique et à travers le regard porté sur la Passion. Type opposant, il devient également un représentant type de l'humanité pécheresse. La réécriture de Judas constitue ainsi une réponse à la fois didactique et esthétique à la demande spirituelle des médiévaux, et entre – paradoxalement mais parallèlement – dans la tendance à l'expansion de la dévotion christique. Son rôle de pécheur le place cependant dans une certaine ambivalence et ses nuancements thématiques peuvent aller jusqu'à la conception d'une mise à distance thématique du texte biblique, pouvant être lue tant comme un éloignement que comme un approfondissement de l'archétype religieux.

Les XI^e-XIV^e siècles sont ceux de la *mise en roman* des textes sacrés. La transformation du récit biblique se joue sur le plan de la translation mais aussi sur celui de l'adaptation, notamment par le rapport entretenu avec les différentes formes littéraires se développant simultanément en langue française. Le réseau d'inspirations variées influençant cette réécriture fonde cette dernière dans une hybridité formelle, et cette nouvelle restructuration va conditionner la redéfinition de la figure de Judas. Suivant l'objectif didactique visé par la tradition de romanisation de la Bible, la représentation du traître se voit enrichie d'ajouts explicatifs mais aussi attractifs. Personnage type, Judas est confirmé dans sa figuration archétypale par la réécriture de l'Histoire sainte au prisme du registre épique ou encore de la dramatisation. Il s'y trouve défini en figure du mal, symbole de l'opposant et représentant du péché.

Représentant du péché, il l'est aussi du pécheur : le personnage renvoie au mal extérieur diabolique mais également à l'humanité pécheresse et donc au mal intérieur. Figure archétypale, figure humaine : Judas devient un personnage littéraire à part entière, que l'on développe poétiquement et thématiquement, en prolongement des lectures idéologiques antérieures et contemporaines. En effet, c'est parce que le personnage entre dans la visée de transmission cléricale et laïque de la Passion française que les auteurs en font une adaptation et une actualisation narrative et poétique. Dans le cadre de ce développement, un rapport complexe voit le jour entre les motifs bibliques et ceux relevant de l'apocryphe et du légendaire ; le développement thématique du personnage va, dans certains cas, jusqu'à une mise à distance de la Bible. La construction indépendante d'une légende de Judas donne alors toute son ampleur à sa mise à distance littéraire.

Troisième partie

PROLONGEMENT LÉGENDAIRE

Légendes de la vie et de la mort de Judas aux XIII^e-XV^e siècles

Au cours du Moyen Âge, et déjà avant l'adaptation des Écritures en langue romane, la légende de Judas s'étend. Son parcours narratif, autrement dit sa « vie » fictive, devient autonome et ne dépend plus uniquement du récit canonique. Cette invention en élargissement fictionnel entre dans la continuité du développement apocryphe, en tant qu'accroissement de la matière religieuse. L'aspiration des médiévaux à compléter l'Histoire, perceptible dans le succès du genre de la Somme ou encore de l'esthétique de l'ajout, se fait particulièrement ressentir dans les temps du règne de la scolastique, et, en parallèle, du processus de vulgarisation des textes. Les légendes se développant autour de la figure de Judas et surtout leur adaptation romane aux XIII^e-XV^e siècles offrent un bel exemple du processus d'*amplificatio* en cours dans cette période, ainsi que de la nouvelle adaptation des traditions aux mentalités contemporaines aux auteurs de langue française : la création fictive comme la réécriture linguistique et littéraire donnent l'occasion d'une actualisation des thématiques, symboles et figures.

Ainsi, l'invention amplifiante, concernant les personnages sacrés – qu'ils soient saints ou diaboliques – entre souvent dans un rapport de la littérature à certaines tendances comme le merveilleux médiéval ou encore l'inspiration mythologique¹. La réécriture de Judas n'échappe pas à cette règle, et les deux grandes traditions légendaires relatives au personnage concernent d'une part le topos de la descente aux enfers et du voyage dans l'au-delà, d'autre part la réécriture mythologique. Cette troisième partie s'attachera à ces grandes légendes notamment dans leur diffusion en langue française, traditions inventant respectivement à Judas une histoire *post-mortem* et, au contraire, une vie (dont une naissance et une enfance). L'étude de chacune de ces deux grandes traditions textuelles nécessitera d'introduire et de questionner leurs réseaux d'influence et contextes formels afin d'en appréhender la littérarité : une nouvelle fois, l'étude de la représentation de Judas laissera entrevoir une évolution thématique et symbolique caractéristique de l'évolution du regard qu'on lui porte mais aussi de celle de la littérature.

¹ L'invention de « vies » sacrées en regard de ces deux tendances est particulièrement visible dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, ou encore dans les récits de Voyages et Visions. Voir, pour quelques exemples récemment analysés, *La littérature médiévale entre mythes et sacré*, dir. Hélène Averseng et Élisabeth Pinto-Mathieu, Genève, Droz, 2022. Concernant l'invention légendaire globale pendant cette période, Gilbert Dahan parle de « nouveau folklore » chrétien : « une certaine familiarité avec la Bible a pu produire un corpus (oral) de récits de type folklorique, dans la partie la plus christianisée de l'Europe occidentale, particulièrement du XIII^e au XV^e siècle » (*L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 18). Les exempla ont pu contribuer à la diffusion de ces récits (ou simplement de ces thèmes) développés à partir de la Bible ou des apocryphes.

CHAPITRE VII

ENFERS DE JUDAS : RÉCITS DES SUPPLICES DU TRAÎTRE APRÈS LA MORT

On observe très tôt le besoin d'un prolongement narratif de l'histoire de Judas, même au-delà de sa mort, et d'une réponse aux mystères que cette continuité post-mortem implique. Les liens qu'entretient Judas avec la mort sont nombreux et quasi-omniprésents dès lors que l'on s'intéresse à la représentation littéraire du traître. Ils prennent des formes variées, à l'image, d'ailleurs, de la mort plurielle du personnage dans le Nouveau Testament. La Bible fait référence au destin des deniers que le traître laisse derrière lui après son suicide (Mt 27,6-10), mais il n'est jamais question du sort de Judas lui-même après la pendaison. La question de ce qu'il advient de Judas après sa mort, ainsi que de la pérennité de cette dernière en un châtement éternel, se développe dès les premiers siècles dans les traditions écrites.

Ainsi, déjà dans la tradition apocryphe, Judas est rattaché à la représentation des enfers, très vite associée, entre autres, au genre de la *visio*, mettant en scène le voyage d'un personnage, généralement un saint, dans l'au-delà. Comment se déroule le processus évolutif reliant, par l'intermédiaire des *visions*, le développement mythique de l'Enfer à la construction légendaire de Judas ? Des légendes latines narrant la rencontre d'un saint avec Judas supplicié aux enfers circulent au Moyen Âge, en lien étroit avec la théologie mais aussi avec le discours littéraire à l'œuvre depuis les premières réécritures du personnage, puisque la construction de la légende noire du personnage et sa représentation en pécheur ultime le placent en position d'éternel damné. Ce chapitre présentera cette tradition et notamment son adaptation en langue française. Il s'agira d'abord d'en introduire les origines avant d'en délimiter les contours en littérature française, fondée notamment autour du *Voyage de saint Brendan* de Benedeit. Enfin, les réécritures thématiques, symboliques et poétiques du personnage y seront questionnées : comment le développement de cette tradition légendaire renouvelle-t-il la représentation de Judas, et que montre-t-il de l'évolution des idées et des formes littéraires de son temps ?

I. Judas et le mythe des enfers : liens apocryphes, littéraires et théoriques

La représentation de Judas aux enfers s'insère dans une longue tradition théologique et (peut-être surtout) littéraire. On trouve vite une place au traître des Évangiles dans l'espace infernal, qui prend forme progressivement et évolue au fil des pensées savantes et populaires. Peut-on dire que Judas a accompagné la construction mythique des enfers selon le christianisme ? En tous cas, à la création d'un lieu de châtement devait naturellement s'ajouter la mention de la place du plus grand pécheur en son sein. L'« invention » post-scripturaire des enfers prend forme, dans les traces écrites, lors des premiers siècles, qui sont aussi ceux du développement du légendaire apocryphe¹. En parallèle, se développe en plusieurs étapes la représentation textuelle d'un traître supplicié. Quelles sont ces étapes thématiques définies par les sources apocryphes, et quelle est leur influence sur la tradition latine et vernaculaire qui se développe ensuite ?

1) Le mythe des enfers : naissance et développement théologique et légendaire

L'invention de l'Enfer forme l'une des principales traditions eschatologiques du christianisme. Sa définition dépendant surtout de légendes variées, ses contours sont parfois difficiles à dessiner. Des travaux célèbres d'historiens comme Jacques Le Goff, Georges Minois ou encore Jérôme Baschet retracent l'« histoire des enfers » sur laquelle il convient de revenir afin de pouvoir situer la représentation de Judas en son sein et son évolution². Georges Minois a notamment montré les rapports primitifs tissés entre le sacré et la pensée primordiale de l'au-delà. La pensée du christianisme au sujet du châtement trouve son fondement dans l'Ancien Testament, où l'idée de la punition personnelle est directement liée à celle de la responsabilité individuelle de l'homme : dans les récits vétérotestamentaires, au péché de l'homme répond

¹ Les notions de légendaire et d'apocryphe sont ici reliées et se rejoignent d'ailleurs dans leur ambiguïté générique. En effet, certains apocryphes écrits dans les premiers siècles sont diffusés, traduits et surtout réécrits tout au long du Moyen Âge (en témoigne le succès de la tradition de l'*Évangile de Nicodème*) ; de même, certains récits légendaires médiévaux intègrent des contenus apocryphes à leur récit : la frontière est parfois poreuse entre l'apocryphe et le légendaire chrétien.

² Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1991 [rééd.] ; Georges Minois, *Histoire des enfers*, Paris, Fayard, 1991 ; Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie : XI^e-XV^e siècle*, Rome, École française de Rome, 1993.

toujours la Justice divine. Le Nouveau Testament et les apocryphes chrétiens conservent ce fondement, bien qu'à la pensée du libre-arbitre fasse toujours face celle de la prédestination, paradoxe longtemps débattu et au sein duquel Judas a toute sa place. C'est que l'imaginaire des enfers se fonde en reflet des peurs de son contexte ; or l'une des principales angoisses de la chrétienté est celle du péché, de la tentation diabolique. Dans ce cadre, la punition éternelle apparaît comme une réponse à une crainte à la fois spirituelle et quotidienne, collective et individuelle. C'est peut-être en partie ce qui explique pourquoi on a concilié la mythologie de l'Enfer chrétien avec une organisation sociale et hiérarchique répondant à des questions matérielles et terrestres de praticité, d'organisation et d'exhaustivité : toujours selon Georges Minois, « l'enfer chrétien [...] a été le système le plus durable, le plus organisé, le plus complet de tous les imaginaires infernaux »³.

À partir du II^e siècle après J.-C., la géographie et la nature des sentences de l'Enfer commencent à se fixer. C'est la tradition apocryphe, en particulier l'*Apocalypse de Pierre* (125-130), qui inaugure une vision doloriste de l'Enfer, où toutefois les damnés ne sont pas encore nommés. La *Visio Pauli*, ou *Apocalypse de Paul*, sans doute composée entre le II^e et le III^e siècle, est destinée à connaître un grand succès tout au long du Moyen Âge. Ce récit de la visite de saint Paul, guidé par l'archange Michel, en Enfer puis au Paradis, a beaucoup influencé l'imaginaire des châtiments infernaux au Moyen Âge et a initié la représentation plus ou moins individuelle de la figure du pécheur, encore très symbolique et abstraite cependant. Si l'Enfer est mentionné dans les Évangiles (Mt 13,42) et qu'il est indispensable au thème de l'Apocalypse, sa « mythologisation »⁴ se joue donc surtout dans les apocryphes, ainsi que dans la doctrine patristique. Les docteurs de l'Église fixent en effet certains dogmes développés parallèlement dans les *visions* des premiers siècles : tandis qu'Origène définit l'Enfer comme un lieu provisoire et allégorique, et que Jean Chrysostome soutient notamment la vision spirituelle d'un lieu de souffrance due à la séparation avec Dieu, « Augustin, par sa réflexion sur le feu purgatoire qui introduit une temporalité entre la mort et la résurrection, et Grégoire le Grand par ses récits de voyage de l'âme en état cataleptique, sont les deux principaux théologiens à donner une impulsion au genre »⁵. Augustin développe également les doctrines du partage des pécheurs, leur catégorisation et le rapprochement de la justice infernale avec la justice humaine.

³ *Op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ Fabienne Pomel, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen âge*, Paris, H. Champion, 2001, p. 32.

Au mouvement de « barbarisation »⁶, nom que donne Georges Minois à la fixation du spectacle du mal, s'ensuit un mouvement de « banalisation »⁷ par la littérature. Le mythe se crée donc dans la théorie explicative et les récits apocryphes pour ensuite se diffuser par les réécritures de ces derniers⁸ ainsi que par les nouvelles légendes, notamment les *visions* des XI^e-XIII^e siècles⁹. Au cours de ces mêmes siècles, la tendance scolastique achève de concrétiser la mythologie de l'Enfer par le développement d'une économie théologique fondée sur le rachat et le châtement, dans le cadre du contexte historique du développement et de la précision de l'acte de pénitence. C'est lors de cette période que Benedeit écrit notamment son *Voyage de saint Brendan*, d'après une ample tradition en langue latine, et l'on comprend pourquoi, au vu du contexte, les questions du rachat de l'âme, de son châtement et de sa sincérité y ont toute leur importance. Les exempla, illustrés dans les sermons¹⁰, ainsi que l'iconographie¹¹ ont certainement dû participer au climat de peur qu'ont pu ressentir les médiévaux devant la perspective d'un destin infernal. Le développement de la pratique de la prière pour le défunt dans la même période vient en réponse à cette crainte, personnelle mais aussi altruiste, et trouve un écho exemplaire en la personne de saint Brendan, qui, au cours de son voyage, fait preuve d'une grande charité envers le pécheur défunt. C'est cette période qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de l'analyse de la représentation de Judas, dans cette tradition qui se développe aussi dans le contexte du développement de la théologie du péché et du rôle de la confession. La rationalisation de l'économie de l'Enfer se précise effectivement par le détail des péchés conduisant aux divers châtements infernaux : sa poétisation par Dante démontrera l'importance de ce questionnement. Or, si les péchés de Judas le placent en haut de la hiérarchie de la damnation, la réflexion théologique porte à plus d'ambiguïté. La définition du péché mortel se base effectivement sur la fameuse idée de la morale de l'intention : entre autres, Abélard et Hugues de Saint-Victor élaborent une conception de la valeur changeante du péché selon le degré de conscience de celui qui le commet¹². Alors que le rôle de la confession prend toute son importance, le concile de 1215 au Latran achève d'imposer ce regard théologique à la chrétienté la plus large et quotidienne. Dans cette perspective, Judas se voit

⁶ Georges Minois, *op. cit.*, p. 127.

⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁸ On peut par exemple mentionner l'importante réception de l'*Apocalypse de Paul* : voir à ce sujet Louis-Patrick Bergot, *Réception de l'imaginaire apocalyptique dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 2020.

⁹ Fabienne Pomel, *op. cit.*

¹⁰ Déjà chez Grégoire le Grand (*Dialogues*, Livre IV).

¹¹ Voir notamment Jérôme Baschet, *op. cit.*

¹² Voir Georges Minois, *op. cit.*, p. 188 s. Dans le contexte de l'essor des villes et du commerce, la cupidité et l'avarice tiennent une place importante dans la hiérarchisation des péchés (voir p. 189), ainsi que l'orgueil et la luxure.

développé dans son intériorité : si le paradoxe de la prédestination ou celui du plan divin poursuivront toujours le débat autour du personnage, le Moyen Âge scolastique et confesseur se doit de le montrer sous l'angle du pécheur conscient et au fond mauvais.

On peut également mentionner, puisqu'elle aura son importance dans la représentation littéraire de Judas, la question du débat sur la localisation de l'Enfer, précisée dans un mouvement de rationalisation par notamment Albert le Grand et Thomas d'Aquin, et surtout, dans ce cadre de précision géographique, la naissance du Purgatoire et ses conséquences économiques¹³. Le mouvement de rationalisation exhaustive du mythe de l'Enfer a une double conséquence : celle du développement de la conscience individuelle et celle de la recherche de précision du mythe (ou des mythes) de l'au-delà. *Le Voyage de saint Brendan* et les autres récits de visions qui l'accompagnent entrent pleinement dans cette mouvance : péchés, circuit commercial de la pénitence, géographie de l'au-delà, rigueur et ordre caractérisent ces récits pourtant surnaturels. On remarque encore, concernant toute l'invention mythique de l'Enfer, une frontière finalement plus poreuse qu'elle ne le paraît entre la théologie et l'imagination populaire, et le développement des légendes infernales en est un bon exemple, puisqu'Augustin, repris ensuite par Thomas d'Aquin, théorise déjà la matérialité des châtements¹⁴. En somme, le débat théologique invente peut-être autant l'Enfer que l'imaginaire apocryphe, qui se voit continuer dans les légendes transmises au cours du Moyen-Âge ainsi que dans l'iconographie.

2) La catabase : le genre du voyage dans l'au-delà de l'Antiquité au Moyen Âge

Sur le plan littéraire en particulier, les récits représentant les enfers se restreignent principalement à un genre, celui des visions, genre illustré aussi bien dans les apocryphes que dans les œuvres narratives médiévales¹⁵. L'au-delà est, dans la majorité des textes, représenté

¹³ Sur cette question, voir l'ouvrage fondateur de Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, op. cit.

¹⁴ Cette tendance nuance cette fois-ci les propos de Georges Minois qui place la définition et la construction des enfers au sein d'une dualité entre le savant et le populaire, où le développement légendaire se jouerait sur le plan du matériel et de l'imagination contre la raison. Jérôme Baschet a déjà nuancé cette hypothèse en soulignant de manière générale que la dualité savant/populaire, spirituel/matériel, n'est pas à considérer comme une dichotomie, bien au contraire puisque l'âme et le corps sont liés (voir son ouvrage *Corps et âme : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016). De plus, la division entre l'imagerie populaire et la culture savante de l'Enfer est largement questionnable, d'autant que l'image fait partie intégrante de la théorie théologique de l'au-delà, et que les laïcs avaient certainement la conscience d'une logique réaliste et fondatrice de l'organisation de l'Enfer, dans son aspect « économique ».

¹⁵ Voir notamment Claude Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine : v^e-XIII^e siècle*, Rome, École française de Rome, 1994.

par l'intermédiaire d'un personnage¹⁶ assistant à un spectacle surnaturel peuplé d'êtres monstrueux et à caractère symbolique. La descente aux enfers avait déjà une place importante dans la mythologie gréco-romaine par le développement du topos devenu générique de la catabase, thème de l'expérience de l'homme vif dans l'au-delà. Dans les premiers siècles, l'imaginaire chrétien se construit en corrélation avec le goût de l'époque pour l'épopée et le mythe¹⁷ ; de plus, le motif permet de donner une description de l'espace infernal par l'intermédiaire du regard christique ou au moins de celui d'un saint. Le thème de la descente aux enfers de Jésus se développe, en ajout apocryphe tardif, et en parallèle d'autres légendes narrant la visite d'un saint dans l'au-delà et diffusées à partir du II^e siècle. Les écrits apocalyptiques illustrent ce phénomène¹⁸, dont l'*Apocalypse de Pierre*, qui introduit le thème du classement des peines, l'*Apocalypse d'Esdras*, qui nomme des personnages de damnés (mais Judas n'en fait pas encore partie) et l'*Apocalypse de Paul* qui développe la description des tourments mais aussi l'idée du repos hebdomadaire (la *mitigatio poenarum* est demandée au Christ, qui l'accorde). Dans chacun de ces textes puis dans le reste de cette tradition littéraire jusqu'au Moyen Âge, le personnage visionnaire est soit un voyageur qui visite physiquement l'au-delà, soit un homme recevant une vision mystique. On voit là que la naissance de l'imaginaire infernal est indissociable du genre de la vision (ou *voyage dans l'au-delà*), mais aussi que les grands éléments fondateurs préparent et initient le motif central du supplice du pécheur.

C'est notamment par l'intermédiaire de la diffusion apocryphe, en particulier celle de l'*Évangile de Nicodème*, que le motif de la descente du Christ aux enfers se popularise au Moyen Âge. Mais les visions de l'au-delà se diffusent également par le biais des exempla, par exemple dans les sermons de Grégoire le Grand : dans le quatrième livre des *Dialogues*, trois visions reçues par des personnages divers montrent les différentes réactions que l'homme peut avoir une fois sorti de son expérience infra-terrestre¹⁹. Si, au départ, l'image de la catabase christique permet de montrer de manière assez spectaculaire la victoire de Jésus et de son sacrifice sur les forces du mal, le fait d'inventer des voyages aux enfers sous forme de vie de saint légendaire et merveilleuse ou sous forme de vision mystique attribue le pouvoir divin du voyage dans l'au-delà aux personnages humains, sans toutefois leur attribuer le pouvoir du

¹⁶ En cela, la littérature se différencie de l'iconographie, et notamment des fresques offrant un spectacle direct de l'Enfer aux spectateurs.

¹⁷ En parallèle à lieu, aux IV^e-VI^e siècles, la réécriture poétique et épique latine des Évangiles.

¹⁸ Voir Anne Lafran, *op. cit.*, p. 484.

¹⁹ Voir éd. Aldabert de Vogüé, Paris, Éd. du Cerf (Sources Chrétiennes), 1978-1980.

Jugement et du salut, spécifique au divin. C'est toutefois ce qui sera sous-jacent dans le motif du saint miséricordieux, tel saint Brendan qui saura obliger les diables à laisser un peu de répit au pécheur. De Grégoire le Grand à Benedeit, on retrouve bien la valeur symbolique voire morale du voyage, qui peut prendre une valeur de pèlerinage vers le rachat et le salut.

La représentation textuelle de Judas supplicié est nécessairement liée à celle du voyage aux enfers, puisqu'au Moyen Âge les châtiments de Judas sont toujours vus par un héros voyageur et intermédiaire. Ce trait n'est pas sans conséquences sur sa représentation : non seulement le pécheur est observé à travers des yeux humains, mais, surtout, la présence de cet intermédiaire permet d'appréhender une rencontre avec lui. L'intérêt porté sur le personnage et son sort après la mort permet d'expliquer l'envie qu'ont éprouvé les auteurs d'imaginer une rencontre, un dialogue avec le grand pécheur, dont on cherche à comprendre l'acte, à développer moralement et symboliquement sa damnation ou, au contraire, à trouver un espoir de bonté. Ces questions sont particulièrement importantes concernant la tradition brendanienne, délivrant à la fois un spectacle terrible à la morale intransigeante et une grande leçon de miséricorde.

La tradition médiévale du voyage dans l'au-delà, en langue latine comme vernaculaire, doit beaucoup à la diffusion des textes apocryphes et des exempla, mais aussi à l'évolution de nouvelles légendes comme celle, très conséquente, de saint Brendan. Fabienne Pomel a notamment tracé les contours du genre et la manière dont il se définit pendant la période médiévale²⁰ : souvent, un être céleste (un ange par exemple) guide le voyageur qui est un homme, saint légendaire ou simple religieux. Guidé ou non dans le regard qu'il porte sur l'au-delà, le voyageur a une fonction d'élue visionnaire dont le récit se doit d'édifier les vivants. Il assiste au jugement ou au moins à la révélation des peines correspondant aux pécheurs²¹. Au fil des siècles, les textes semblent montrer de plus en plus de volonté de crédibilité : le narrateur se présente souvent comme un proche voire un confrère du héros voyageur, et souvent, le point de départ du voyage est une crise, une maladie ou encore un besoin de se repentir d'un grave péché : le voyage prend la forme, en quelque sorte, de pèlerinage purgatoire, qui permet au voyageur de renaître à une vie nouvelle faite de dévotion. C'est généralement l'âme du

²⁰ *Op. cit.*

²¹ Souvent, et selon la conception augustiniennne, les peines deviennent définitives au Jour du Jugement. Voir également Patrizia Serra, « Il viaggio allegorico tra visioni dell'Aldilà e romanzo arturiano nella letteratura medioevale francese », dans *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, dir. Duilio Caocci, Rita Fresu, Patrizia Serra *et al.*, Rome, Carocci, 2012, p. 28.

personnage qui voyage et non son corps – cependant l’aspect corporel et le caractère physique que prend l’âme semble très net dans les textes.

On peut cependant élargir la définition du thème ou du moins le genre dans lequel il s’illustre. Au Moyen Âge, et peut-être surtout dans la littérature vernaculaire, le genre de la vision est finalement assez varié : il peut prendre la forme d’un voyage allégorique ou encore celle d’une étape dans une pérégrination de littérature épique²². Dans tous les cas, le caractère édifiant des textes semble inévitable, ne serait-ce que par la mise en place d’un véritable spectacle du mal et des souffrances des pécheurs. Concernant cette *mythologisation* de l’Enfer dans les visions ainsi que la représentation de ce dernier, il est aussi à noter l’importance de l’influence de la tradition celtique²³, dont on tire par exemple le motif du feu purificateur mais aussi l’originalité de situer l’Enfer sur une île. Ces éléments sont notamment déterminants pour la représentation de Judas dans la légende brendanienne.

3) Prémices du traître supplicié

Avant la légende de saint Brendan, qui forme très certainement le point culminant de l’illustration de Judas supplicié aux enfers, le motif est présent et évolue dans la littérature apocryphe. On peut rappeler que la mort de Judas, déjà source de doute par sa double représentation biblique, a donné lieu à de nombreuses interprétations. Cependant, ni la double mort de Judas ni son commentaire ne mentionnent une descente aux enfers. Symboliquement, le phénomène de la mort double et, dans les deux cas (la pendaison et l’éventrement), infamante, peut suffire à incarner le châtement subi par le personnage. Mais le châtement de la mort n’est qu’un événement, contredisant l’idée de permanence de la punition du pécheur qui se développe aussi bien chez les Pères que dans les apocryphes. Aussitôt que l’Enfer se diffuse dans la culture savante et populaire, le châtement symbolique qu’est la mort de Judas ne suffit plus. Le fait d’en écrire une suite donne finalement l’impression d’une mort sans fin, et illustre de manière spectaculaire le concept théologique de damnation éternelle.

Au cours des premiers siècles, dès les premières représentations textuelles des enfers connues, Judas apparaît assez tôt chez les suppliciés. Anne Lafran voit une première mention implicite de Judas aux enfers dans l’*Apocalypse de Paul*. Selon elle, Judas n’est pas

²² *Ibid.*, p. 15-103.

²³ Voir, pour l’exemple de la tradition de la *Navigation de saint Brendan*, Fabienne Pomel, *op. cit.*, p. 124-125.

explicitement nommé mais est identifié à la figure du pécheur par une référence biblique reprise dans les propos de l'apôtre Paul : « *Il eût mieux valu pour lui de n'être pas né !* »²⁴. L'identification n'est néanmoins pas si claire : on calque plutôt, symboliquement, une phrase biblique destinée à Judas sur la figure type du pécheur de l'*Apocalypse de Paul*. En effet, le personnage du « pécheur », dont on suit les tourments décrits précisément et poétiquement, semble correspondre à une image archétypale et symbolique de l'âme de l'homme mauvais. Si le renvoi n'est sans doute pas une coïncidence, il semble plutôt correspondre à une manière de créer un lien entre les pires attributs du péché et cette âme maudite qu'à une véritable et propre représentation de Judas.

Il a déjà été question de la manière dont la figure de Judas aux enfers se développe, en deux temps, dans les récits apocryphes²⁵. Le premier texte développant le motif de Judas supplicié après la mort est le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy*, datant peut-être du V^e siècle. Dans ce récit de la descente du Christ aux enfers, le discours de malédiction que Jésus adresse à son traître, et dans lequel il le condamne à être dévoré par trente dragons symbolisant ses trente péchés²⁶, est ensuite contredit par un châtement tout autre : le corps de Judas se trouve intégré à une forme chimérique et tricéphale, un corps monstrueux partagé avec deux autres « traîtres » que sont Hérode et Caïn. Si le texte indique que leurs voix crient de peur et de souffrance, on ne sait pas précisément ce que les trois damnés subissent, si ce n'est leur condamnation à l'Enfer éternel et l'impossibilité de miséricorde. Privés de salut, ils sont même effacés du souvenir²⁷. Le *Livre de la Résurrection* va en tous cas dans le sens d'une damnation éternelle de l'homme pécheur à l'encontre du sacré chrétien, en mettant en scène trois grands personnages symboliques du mal. Dans ce texte, Judas est associé à la monstruosité ; il est à la fois une victime des enfers et lui-même un être démoniaque. Et en effet, l'apocryphe lie Judas à « son père le Diable » : l'ascendance attribuée au personnage confirme sa diabolisation déjà en cours dans les textes chrétiens des premiers siècles, et sa présence éternelle en Enfer achève l'idée de ce lien étroit entre le traître et la région infernale. Toutefois, le paradoxe n'en est qu'accentué : Judas est un grand représentant du mal et du péché, donc un

²⁴ *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. I, *op. cit.*, p. 795. Cf. Mt 26,24.

²⁵ Voir *supra*, p. 56-59.

²⁶ *Supra*, p. 57.

²⁷ Cette question de la disparition du souvenir même de Judas dans l'histoire du salut est assez intéressante : en plaçant le personnage dans la noirceur de l'Enfer (il sera d'ailleurs au plus profond des cercles infernaux chez Dante), les apocryphes le placent dans la position de l'être « retranché », caché et donc oublié ; cependant, Judas, ainsi que les autres damnés de la Bible, ressort mythifié de cette nouvelle représentation qui le développe d'un point de vue légendaire et poétique. Les légendes hagiographiques médiévales qui reprendront le motif de Judas supplicié aux enfers participeront également de cette mythification, ou en tous cas de l'importance accordée au souvenir de Judas dans son rapport au sacré !

« enfant » du diable, et pourtant il en devient la victime souffrante éternelle²⁸. On peut rappeler le symbolisme mis en œuvre à propos des souffrances associées à chaque péché : les dragons ont chacun pour nom l'un des péchés auquel le pécheur s'est livré au cours de sa vie. Judas se retrouve ainsi littéralement dévoré par son propre mal. La dévoration même (que l'on retrouvera par exemple chez Dante) peut être perçue comme une association de souffrance physique et intérieure (puisque le pécheur est dévoré par ses propres péchés). À notre connaissance, ce texte apocryphe n'a eu aucune influence sur le Moyen Âge occidental (nous n'en avons d'autres traces que dans trois manuscrits coptes), mais il paraît montrer de manière pertinente la manière dont Judas est entré dans sa représentation infernale, accompagné de thèmes précurseurs et qui deviendront récurrents : l'idée des souffrances correspondant au(x) péché(s) ou encore celle de l'association à d'autres pécheurs, en l'occurrence dans une forme de trinité infernale annonciatrice d'autres monstres chimériques associant trois identités – on pense à la figure démoniaque du dernier chant de l'*Enfer* de Dante.

À la même époque, l'apocryphe copte connu sous le nom d'*Actes d'André et de Paul* franchit un nouveau pas dans la représentation infernale et punitive de Judas. Le châtement que subit le personnage n'est toujours pas développé, mais son discours propre l'est. De la représentation du *Livre de la Résurrection*, où l'abstraction des cris de douleur est accentuée par une identité déformée et multipliée, on passe à une prise de parole individualisée²⁹. Cette parole individuelle est permise par un dialogue avec saint Paul descendu aux enfers³⁰. Dans un discours prenant la forme d'une lamentation (une sorte de *planctus*), le pécheur se place sur le même plan que son péché, et se plaint et se maudit à la fois : « Malheur à moi, ah ! deux fois malheur, [à moi] et à ce que j'ai fait à mon Seigneur ». Dans le cadre de l'observation de l'émergence d'un motif, il est intéressant de constater que la représentation de Judas aux enfers s'accompagne de l'écriture d'une parole individuelle dès la tradition apocryphe. Si une influence directe de ces textes sur la tradition latine paraît difficile à démontrer, il est possible que l'imaginaire construit dans les apocryphes ait au moins indirectement orienté l'évolution postérieure de cette représentation. Le motif avait certainement déjà l'intérêt didactique de produire un effet de dissuasion par la démonstration d'un exemple. Le message est tel : le

²⁸ De manière générale, la punition et la douleur sont définitives de l'enfer, même pour les pécheurs identifiés par leur caractère démoniaque et pour les démons mêmes : en attestent les représentations picturales ou encore les *diableries* du théâtre médiéval, où les diables eux-mêmes peuvent subir la torture de la part des autres diables.

²⁹ *Supra*, p. 58.

³⁰ L'œuvre introduit ce motif du personnage saint qui sert d'intermédiaire, puisque seul lui peut parler aux damnés, et les faire parler en retour, donnant la possibilité aux lecteurs/auditeurs de l'entendre indirectement, ou d'en avoir une trace en tous cas.

pécheur souffrira du mal qu'il a fait, et même le plus grand coupable peut devenir victime (n'était-il pas déjà, de son vivant, une victime du diable ?). Cependant la culpabilité individuelle de Judas est marquée dans son discours par la manière dont il relate les faits de trahison et d'auto-châtiment, récit rétrospectif dans lequel il laisse entendre que son suicide était, en quelque sorte, intéressé³¹ ! Plus tard dans ce même texte, alors que Judas pourrait être sauvé par le Christ, ce dernier condamne fermement son acte suicidaire et le renvoie au Tartare. Judas est impardonnable, et son *planctus* ne peut atténuer l'exemplarité de son cas, au contraire puisqu'il s'y montre comme un personnage manipulateur³². Cette fois-ci, contrairement au *Livre de la Résurrection* où trois figures bibliques, assemblées en une seule entité, symbolisaient l'humanité insauvable, Judas prend ici le symbole du péché ultime à lui seul. Le texte insiste particulièrement sur la condamnation du traître, qui est par deux fois envoyé en Enfer. Le récit de Jésus sauvant l'âme de Judas puis la renvoyant instantanément dans la région la plus profonde de l'Enfer permet de répondre à la question théologique de la capacité du Christ à la salvation de toutes les âmes ; seulement, l'examen du texte montre bien qu'il peut s'agir également d'une insistance sur la condamnation éternelle de Judas. Dans les *Actes d'André et de Paul*, Judas s'esquisse donc comme le personnage du damné par excellence, symbole du pécheur pour lequel la pénitence n'est pas possible. L'apocryphe répond à un paradoxe théologique mais pas seulement : l'image pédagogique de la possibilité du pécheur ultime pour lequel la salvation n'est pas envisageable est particulièrement exemplaire et repoussante. On remarque encore que son suicide est abordé et exploité dans ce texte, tandis qu'il ne figurait même pas parmi les péchés nommés et listés dans le *Livre de la Résurrection* ! Or cette question de la damnation due au suicide (ou au moins en partie) sera foisonnante dans la tradition médiévale et particulièrement dans le genre des visions.

En somme, les grands traits de la représentation infernale de Judas se dessinent dans la littérature apocryphe : par son péché de trahison mais aussi par son suicide, le personnage est très vite peint en grand damné, dont il faut montrer le caractère monstrueusement mauvais mais aussi et surtout l'horreur irrémédiable du châtement. Les premières légendes ne développent pas encore la (ou les) forme(s) que prend ce châtement, mais on y observe les premières traces des thèmes qui seront déployés dans les traditions postérieures : la peur et la souffrance du

³¹ Voir *supra*, p. 58.

³² On remarque dans le même temps que le regard diabolisant porté sur le suicide ne se développe pas qu'en littérature savante et patristique ; il imprègne également la mythologie littéraire en construction.

condamné, l'éternité de sa damnation, sa prise de parole individuelle adressée à un voyageur saint et la mention de sa place géographique au sein de l'Enfer³³.

En parallèle, le débat éthique sur la damnation ou le sauvetage de l'âme de Judas se poursuit de l'Antiquité au Moyen Âge. On peut rappeler que si l'on suit la pensée d'Origène, Judas pourrait hypothétiquement être sauvé. Alexander Murray cite par exemple Théophylacte d'Ohrid (mort en 1118) qui suggère que Judas finira, malgré tout, au Ciel ! Ce n'est pas l'idée majoritaire mais la miséricorde pour Judas, voire son salut, restent une idée en filigrane. Saint Vincent Ferrier (catalan, mort en 1419) imagine un repentir sincère au moment du suicide Judas veut rejoindre le Christ dans la mort pour lui demander pardon³⁴. L'argumentation du suicide par Judas même, pour une plus ou moins bonne raison, est un topos depuis l'apocryphe copte des *Actes d'André et de Paul* déjà, où il explique qu'il s'est tué dans l'espoir de pouvoir être sauvé par Jésus une fois aux enfers³⁵ ! La thèse de sa damnation est cependant largement majoritaire³⁶ et relayée par la conception augustinienne dominante.

Le motif de Judas supplicié aux enfers se développe donc parallèlement aux débats théologiques, à la construction apocryphe des enfers et à l'évolution du genre visionnaire. Avec le développement de cette représentation de Judas, le personnage entre dans une double tradition légendaire : celle de la vie de saint, ou hagiographie, et celle de la descente aux enfers, ou catabase. Après avoir présenté le lien entre ces genres, leur évolution et les prémices de la représentation textuelle de Judas en leur sein, il convient à présent d'en observer l'évolution au Moyen Âge. Les premières légendes médiolatines auront une influence déterminante sur la construction légendaire du personnage en ancien français : quelles sont ces sources et quelles

³³ À ce propos, le *Tartare* dont il est question dans les *Actes d'André et de Paul* démontre l'importance de l'influence de la mythologie païenne sur la construction apocryphe.

Nous n'avons pas mentionné ou développé les textes qui ont fait date dans la représentation des enfers et qui, pour certains, auront une influence sur les supplices de Judas, mais où il n'est pas fait mention du personnage, soit parce qu'ils gardent une part de mystère concernant l'identité des damnés, qui se veut générale et symbolique (c'est le cas de l'*Apocalypse de Paul*), soit parce que leur intérêt ne réside pas essentiellement dans la représentation des pécheurs (par exemple, dans l'*Évangile de Nicodème*, ce qui nous est montré est surtout la victoire du Christ sur l'Enfer). On peut citer notamment, parmi les œuvres qui exerceront une certaine influence sur la représentation de l'Enfer et des peines, et qui font le lien entre la tradition apocryphe et le légendaire médiéval, l'*Apocalypse de Paul*, l'*Évangile de Nicodème* mais aussi la *Vision de Drythelm* rapportée par Bède le Vénérable.

³⁴ Voir Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages : Volume II*, *op. cit.*, p. 361.

³⁵ Dans cette œuvre, Judas dit à saint Paul qu'il s'était repenti mais qu'il a ensuite été terrorisé par Satan au désert, en pleine pénitence. Et ce serait en revenant demander le pardon du Christ qu'il s'est pendu ! Judas, contrairement à Jésus, n'a pas su rester ferme face à la tentation au désert, et a fait le mauvais choix de sacrifice.

³⁶ Pour plus de précisions sur le débat théologique concernant la damnation de Judas aux XII^e-XIV^e s., Anne Lafran, *op. cit.*, p. 449-456.

sont leurs influences sur la tradition vernaculaire qui se développe ensuite ? Et quelles sont les délimitations de cette tradition légendaire vulgarisée ?

II. Relectures et réécritures médiévales des supplices de Judas : autour du *Voyage de saint Brendan*

L'apparition de Judas dans la légende de saint Brendan se serait développée à partir du VIII^e siècle. Cette légende sera centrale concernant le développement de la figuration littéraire du traître biblique aux enfers, motif que l'on retrouvera dans d'autres récits médiolatins. La légende de saint Brendan sera également déterminante pour son adaptation en langue romane. C'est au XII^e siècle, moment d'apogée du genre de la vision, que la légende du voyage de Brendan connaît un grand succès, notamment à travers la version anglo-normande de Benedeit. La diffusion de ce texte conduira à des réécritures spécifiques à la scène de la rencontre avec Judas dans des œuvres variées en langue vernaculaire, jusqu'au cycle épique de *Huon de Bordeaux* ! En littérature italienne, l'*Enfer* de Dante formera un nouveau tournant dans la représentation du motif, et l'originale complexité du récit déterminera à la fois une nouvelle manière de représenter Judas et un atténuation de sa diffusion en littérature d'oïl. Il s'agira ici de présenter les différents textes s'illustrant dans cette tradition : quelles influences exercent-ils entre eux et quelles valeurs symboliques, théologiques ou poétiques se détachent de ce réseau ? La présentation des textes en question se verra accompagnée d'une analyse structurelle des représentations de Judas en leur sein.

1) La tradition de la *Navigatio sancti Brendani*

Brendan est au départ un personnage historique : cet abbé irlandais aurait vécu au VI^e siècle et aurait vite acquis une réputation de saint voyageur. Des récits de ses voyages circulent dès le VII^e siècle, et « D'un mélange de mythes et de folklore celtique et classique venus

d'ailleurs, on créa un Brendan "légendaire" »³⁷, dont le culte se serait étendu d'abord sur les îles britanniques puis en Europe. Deux grands groupes littéraires latins transmettent la légende merveilleuse des voyages de Brendan : celui de la *Vita sancti Brendani*, qui, comme son nom l'indique, est très proche de la vie de saint et donc du registre hagiographique, et celui de la *Navigatio sancti Brendani*. Cette dernière œuvre, plus marquée par le folklore celtique mais aussi par la structure de l'odyssée, s'arrête de manière plus importante sur les aventures fantastiques de l'itinérance de l'abbé jusqu'au seuil du Paradis. Bénéficiant du succès de son caractère aventureux et merveilleux, la *Navigatio* obtiendra un succès considérable et sera à l'origine de la plupart des réécritures de la légende³⁸. C'est dans la principale version de la *Navigatio*, composée vraisemblablement par un moine irlandais vers la fin du VIII^e siècle, que l'on trouve l'épisode de la rencontre de Brendan avec Judas : les textes précurseurs de la légende de Brendan ne mentionnent pas ce motif hormis dans des cas de manuscrits tardifs où le texte fut remanié et augmenté d'ajouts tirés de la *Navigatio*³⁹.

Le texte raconte brièvement comment le saint voyageur a éprouvé le désir de voir le Paradis et a préparé cette entreprise ; c'est ensuite surtout la navigation en elle-même, d'une durée de sept ans, qui compose l'essentiel du récit. Les péripéties et aventures s'enchaînent au gré des îles rencontrées jusqu'à l'arrivée de l'équipage aux alentours du Paradis, la « *Terra Repromissionis Sanctorum* ». Rossana E. Guglielmetti, éditrice du texte latin⁴⁰, définit ce dernier comme une œuvre unique en son genre, ou plutôt comme une œuvre se rattachant à de nombreux genres sans vraiment appartenir pleinement à l'un d'entre eux⁴¹. L'écriture en est influencée aussi bien par l'hagiographie que par les genres celtiques de l'*Echtra* ou de l'*immram*, récits celtes des aventures de héros dans l'au-delà. La Bible est tout aussi présente que la littérature apocryphe, dont les visions⁴². La *Navigatio* est finalement une forme christianisée des récits de navigation dans l'au-delà d'origine irlandaise : cette tradition

³⁷ Ian Short et Brian Merrilees, dans leur introduction à Benedeit, *Le Voyage de saint Brendan*, Paris, H. Champion, 2006, p. 13.

³⁸ Voir Glyn S. Burgess et Clara Strijbosch, *The Legend of St Brendan : A Critical Bibliography*, Dublin, Royal Irish Academy, 2000.

³⁹ La *Vita* comprend une (plus courte) mention de cet épisode, mais il s'agirait selon Paull Franklin Baum d'un ajout tardif influencé par la *Navigatio* : voir « Judas' Sunday Rest », *The Modern Language Review*, 18/2 (1923), p. 168.

⁴⁰ *Navigatio Sancti Brendani : alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, éd. Giovanni Orlandi et Rossana E. Guglielmetti, Florence, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014 ; *Navigatio Sancti Brendani : editio maior a cura di Rossana E. Guglielmetti*, Florence, SISMEL edizioni del Galluzzo, 2017.

⁴¹ *Navigatio Sancti Brendani : alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, *op. cit.*, p. XIII.

⁴² Sur les sources continentales (littérature apocryphe, hagiographique et romanesque) : voir *ibid.*, p. XXXIII s. ; sur les sources de production littéraire irlandaise (notamment la tradition des voyages de moines et les *echtra*), voir p. XXXVIII s. Pour un panorama détaillé des traditions de la vie et du voyage de saint Brendan, et sur la manière dont elles ont pu influencer la construction de la *Navigatio*, voir p. XLIX-CI.

originelle celte avait fait de l'Irlande un terrain foisonnant pour le développement de la notion de *peregrinatio*, que l'on trouvait par exemple dans la *Vision de Drythelm* transcrite par Bède le Vénérable. La légende de Brendan se trouve à la conjointure entre la tendance du récit d'aventures féériques d'origine celtique et le développement de la vision infernale dans la littérature apocryphe chrétienne. C'est pourquoi la structure de l'œuvre répond au genre chrétien de la vision sans répondre à tous ses éléments définitoires. Par exemple, Brendan n'est pas guidé dans son voyage, puisque si le personnage est un saint chrétien, il répond finalement aussi aux caractéristiques du héros irlandais. De même, la géographie de l'au-delà décrite dans le texte se définit par son horizontalité et sa linéarité, contrairement à la tradition apocryphe comme notamment l'*Apocalypse de Paul*. Si la représentation des supplices de Judas y reste très ancrée dans l'idéologie chrétienne, il est intéressant de voir que la légende du personnage s'est développée aussi dans une structure très influencée par la tradition celtique.

Dans la *Navigatio sancti Brendani*, le voyage de Brendan a toutefois une valeur de pérégrination chrétienne, une sorte de pèlerinage qui permet à la fois de découvrir les mystères du monde et de trouver le salut en imitant le chemin de Jésus. Le temps du voyage de Brendan se construit en fonction des fêtes religieuses et donc du calendrier de l'Histoire sainte. C'est dans ce cadre que l'auteur de la *Navigatio* invente une rencontre et un dialogue entre le héros et Judas, au chapitre 25 du texte. Alors que Brendan et ses compagnons naviguent, ils aperçoivent un « *hominem [...] hispidum ac deformem* »⁴³, assis sur un rocher dans la mer. Alors que Brendan le questionne sur son identité et ce qui lui vaut ce sort, l'homme se présente – « *Ego sum infelicissimus Iudas* »⁴⁴ – et explique que sa présence sur ce rocher n'est pas une peine mais, au contraire, une consolation, due à la miséricorde de Jésus. Le Christ lui a fait la grâce d'un repos régulier, tous les dimanches, en l'honneur de la Résurrection. Mais dès le soir même, il devra retourner en Enfer, situé au centre d'une montagne, et où il subit des tourments infinis. Ces derniers sont décrits de manière très concise : on apprend simplement qu'il est brûlé jour et nuit par une masse de plomb fondu⁴⁵. Le lieu dans lequel les héros rencontrent Judas n'est donc pas directement l'Enfer mais le lieu de repos de Judas, dans lequel il a droit au répit les dimanches mais aussi pendant certaines périodes de fêtes liturgiques⁴⁶. Les autres jours, il

⁴³ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « *Nam ardeo sicut massa plumbi liquefacta in olla die ac nocte in medio montis quem vidistis* », *ibid.*, p. 92.

⁴⁶ « *Meum vero refrigerium habeo hic omni die dominico a vespere usque ad vespere, et in nativitate Domini usque ad Theophaniam, et a Pascha usque in Pentecosten, et in purificatione Dei genitricis atque assumptione* », *ibid.*

retourne « *in profundo inferni* » où il est accompagné d'Hérode, Pilate, Anne et Caïphe⁴⁷. Judas conjure alors Brendan d'intercéder en sa faveur auprès du Seigneur afin que son repos soit prolongé pour la nuit. Brendan exauce sa demande puis continue de le questionner : à sa demande, Judas lui explique que le tissu qui le protège des vagues lui provient d'un don qu'il avait lui-même fait à un lépreux ; le tissu avec lequel Judas se protège des vagues est accroché à des fourches de fer qui sont le reste d'un cadeau fait aux prêtres du Temple ; enfin, le rocher sur lequel il est assis vient d'un pont en pierres qu'il avait construit afin de faciliter le passage des passants, avant qu'il soit disciple de Jésus. Le soir, alors que les diables s'approchent pour emmener Judas, Brendan réussit à les repousser. Au matin, alors qu'ils viennent le chercher pour de bon, Brendan les regarde s'éloigner, avec Judas, dans la violence et les cris, avant de poursuivre son voyage : « *Et ita secuti sunt eum usque dum non poterant Iudam videre. Reversi sunt quoque daemones et levaverunt infelicissimam animam inter illos cum magno impetu et ululatu* »⁴⁸.

On retrouve, dans ce texte, des traits propres à la représentation des enfers dans la littérature apocryphe, comme le lien de Judas avec les autres coupables ou complices directs de la mort du Christ aux enfers, ou encore le fait que les formes que prennent les châtiments infernaux ne soient pas encore très développées. Dans le même temps, plusieurs thématiques importantes sont introduites, dont celle du répit dominical du personnage. Au sujet de cet ajout original, Paul Franklin Baum émet l'hypothèse que l'idée du châtiment éternel, même lorsqu'il concerne celui que l'on doit haïr comme Judas, est difficile à accepter pour le monde chrétien⁴⁹. Déjà, chez Origène, l'Enfer possédait une dimension provisoire, comme un purgatoire avant l'heure et pour tous. En opposition à la pensée d'Augustin, qui avait réfuté cette théorie, c'est plutôt vers l'optimisme miséricordieux que la légende se tourne, représentative en cela de l'idéologie médiévale qui portera aux premières concessions du Purgatoire. De fait, la tentation du (relatif) pardon à Judas paraît traverser les siècles, et les récits visionnaires nous donnent de nombreux exemples laissant penser que Dieu aurait pardonné Judas s'il s'était repenti, ou plutôt s'il avait eu foi en la miséricorde divine et ne s'était pas suicidé. Nous rejoignons là le cœur d'une question fondamentale : quel principe divin est le plus important entre la justice et la miséricorde ? Le motif du repos hebdomadaire, provenant de l'*Apocalypse de Paul*, donne en quelque sorte une réponse pratique à ce débat. En l'accordant au pire pécheur qu'est Judas, le message d'espoir et de miséricorde est particulièrement poussé par l'auteur de la *Navigatio* :

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁹ « Judas' Sunday Rest », art. cit., p. 181-182.

même si la symbolique de la souffrance corporelle est très forte, elle n'est pas au centre du discours du traître. D'une vision judiciaire de l'Enfer dans les apocryphes, on passe à une vision plus « humaniste ».

La *Navigatio* exercera une grande influence littéraire, démontrée par les multiples textes qui y font référence ou la réécrivent, en littérature latine mais aussi dans les langues vernaculaires⁵⁰. En littérature religieuse irlandaise, après la *Navigatio*, la tendance des « voyages » va progressivement perdre de son prestige ; à l'inverse, les pèlerinages et voyages vont être montrés sous un angle contre-exemplaire, les abus vont en être montrés tandis que l'on exhorte à une vie stable et régulière⁵¹. C'est l'essor de la littérature vernaculaire en français qui permettra de nouveau de mettre en avant les thèmes de l'aventure et de la quête : il n'est pas étonnant que la légende ait inspiré Benedeit dans le contexte anglo-normand, l'auteur se trouvant entre la tradition celtique et celle de la littérature médiévale de langue d'oïl – on pense à l'épopée mais aussi aux futurs romans chevaleresques.

2) L'adaptation anglo-normande de Benedeit

On donne à l'œuvre de Benedeit une grande importance dans l'histoire littéraire médiévale : même s'il utilise probablement un pseudonyme, Benedeit est le premier grand auteur de langue d'oïl nommé qui soit connu aujourd'hui. Il s'agissait sans doute d'un clerc bénédictin, certainement en lien avec la Cour d'Henri I^{er}. Le contexte du règne anglo-normand (1066-1204) provoque une certaine dynamique sociale mais aussi littéraire de contact entre l'épique et le romanesque. Daté de 1106-1120, *Le Voyage de saint Brendan*, parfois vu comme l'apogée du genre de la vision et à l'immense succès médiéval, se situe aux confins de trois genres : l'hagiographie, le genre épique et le roman narratif en vers. On peut faire remarquer qu'il s'agit d'ailleurs d'une première « mise en roman » d'une matière celtique, avant la tradition arthurienne. L'œuvre se présente comme un poème de 1834 vers

⁵⁰ Voir Rossana E. Guglielmetti, *op. cit.*, p. CCXXVIII (sur un poème reprenant l'épisode de la rencontre avec Brendan d'après la *Navigatio*) et CCXXXII-CCXXXIII, où elle mentionne une vulgarisation très fidèle à l'original et une courte référence incluse dans l'*Image du Monde* de Gossuin de Metz : « Si ala par mainz autres lieus, et tant qu'il en trova .I. si perilleus et si plain d'esperiz en si grant tourmenz que l'en ne porroit penser. Et en vit .I. qui li respondi, et dist que ce estoit Judas qui trahi Dieu, qui estoit le jour .C. foiz tormentez, ne morir ne pooit. » (*L'Image du monde de maître Gossouin : texte du manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds français n° 574*, éd. O. H. Prior, Lausanne, imprimeries réunies, 1913, p. 189). Voir également Renata Anna Bartoli, *La Navigatio Sancti Brendani e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo*, Fasano di Puglia, Schena, 1993.

⁵¹ Rossana E. Guglielmetti, *op. cit.*, p. XXXII.

octosyllabiques particulièrement travaillés. Benedeit est visiblement un religieux érudit qui s'adresse au public de la Cour d'Angleterre. Non seulement il crée un nouveau schéma métrique qui deviendra celui de la narration versifiée, mais il inaugure le genre de la *quête* et du roman d'aventures d'inspiration celtique. Ian Short et Brian Merrilees résumant ainsi l'ancrage générique de l'œuvre : « Quoique souvent classé par les historiens de la littérature parmi les textes hagiographiques, notre poème n'est pas à proprement parler une vie de saint, mais plutôt un récit d'aventures qui se déroulent dans un contexte moral »⁵².

De fait, Benedeit restructure la légende afin de donner toute leur valeur spirituelle aux aventures et merveilles de la légende : insérées dans un schéma cyclique reflétant le calendrier liturgique, les étapes du voyage sont autant de progressions vers la foi et la symbolique Terre Promise finale. Lorsque Brendan et son équipage parviennent au rocher de Judas, plusieurs années de voyage se sont écoulées, avec des retours cycliques⁵³ et des annonces de la proximité de l'Enfer⁵⁴. En comparaison à la *Navigatio*, la traversée de la région infernale est largement développée par Benedeit, et particulièrement le passage sur Judas, qui rend longuement compte des peines infernales. Cette rencontre est l'une des dernières aventures des navigateurs avant leur arrivée au Paradis, où un guide leur laisse apercevoir ce qui les y attend. L'équipage rentre ensuite en Irlande après sept années de voyage.

Le Voyage de saint Brendan s'attarde avec beaucoup d'attention sur le passage de la rencontre avec Judas, scène cumulant environ 275 vers du roman⁵⁵, dont pas moins de 122 vers décrivent le cycle hebdomadaire des tortures du personnage. La structure narrative du passage en question est proche du récit de la *Navigatio* : Brendan et ses compagnons aperçoivent un homme sur un rocher qui émerge de la mer ; l'homme, accroché à un pilier, est nu et le visage couvert d'une étoffe. Tandis que les vagues le frappent et le poussent, l'homme commence à se lamenter sur son sort (avant même que Brendan ne lui adresse la parole, et en ignorant la présence de ce dernier). Brendan entend les cris que Judas adresse à Jésus et, ému, décide de s'approcher, lui demandant la cause de son châtement. Judas se présente alors, fait le récit de son passé puis décrit précisément l'organisation temporelle et géographique de ses peines mais aussi de ses trêves : il est sur ce rocher lors des fêtes et des dimanches, mais le reste du temps, il partage les jours de la semaine entre deux régions infernales (un Enfer haut et un Enfer bas),

⁵² *Op. cit.*, p. 20.

⁵³ Chaque année, pour les Pâques, les moines voyageurs doivent retourner sur une île formée par le dos d'une baleine puis sur l'île des anges déchus (ces derniers ayant pris forme d'oiseaux).

⁵⁴ Dès l'une des premières îles rencontrées, un moine voleur se fait enlever par le Diable.

⁵⁵ Benedeit, *Le Voyage de saint Brendan*, éd. Ian Short et Brian Merrilees, *op. cit.*, v. 1211-1486.

dont il précise les caractéristiques, et entre divers supplices qu'il décrit précisément et longuement. À la demande de Brendan, il explique la raison des quelques éléments venant alléger sa peine, comme le morceau de tissu qui protège son visage et qu'il tient d'un acte de charité passé⁵⁶. Alors que les diables viennent chercher le supplicié, Brendan leur ordonne de le laisser là pour la nuit, puis, le lendemain matin, de ne pas lui donner plus de peines qu'il ne le devrait ; après quoi les diables emportent Judas⁵⁷.

Le Voyage de saint Brendan est plus qu'une adaptation en langue vulgaire de la *Navigatio sancti Brendani* ; Benedeit ne se contente pas du tout d'en faire une traduction, il restructure la narration même. Concernant particulièrement la séquence de la rencontre avec Judas, Benedeit choisit d'omettre certains éléments⁵⁸, et, à l'inverse, fait des ajouts considérables, notamment dans la description des peines qu'il a, de manière originale, divisées et réparties dans les différents jours de la semaine ainsi que dans deux enfers (le chaud et le froid) séparés. La restructuration narrative de la *Navigatio* par Benedeit est représentative de son style poétique et ses finalités. La version qu'offre Benedeit de la légende de Brendan est particulièrement travaillée sur le plan narratif : l'auteur développe aussi bien le registre fantastique que les éléments réalistes dans un but d'effet dramatique – le cas de l'accentuation de l'horreur de l'Enfer, dans les paroles de Judas, est un bon exemple de ce procédé hybride. L'écriture du texte relève également d'une intention morale, bien visible dans la scène de la rencontre avec Judas, où Brendan est pris de pitié pour lui. L'ambition de Benedeit est peut-être moins celle d'écrire un récit de découverte que celle de faire passer le message de la foi, ainsi que du succès de la quête – un succès qui, de toute façon, doit être porté par la foi, comme ce sera le cas plus tard dans d'autres romans tirés de la matière celtique comme dans la *Queste del saint Graal*. Au sein de la quête du salut, Judas apparaît à la fois comme celui qui permet la connaissance de l'Au-delà (infernale, en l'occurrence) et le porteur d'un message nécessaire à la rédemption et la miséricorde.

Si la version latine de la *Navigatio sancti Brendani* a donné lieu à de nombreuses réécritures, dont la version anglo-normande de Benedeit, de nouvelles versions latines ont vu le jour d'après le *Voyage de saint Brendan*, dont la *Vita sancti Brandani abbatis*, qui en est une

⁵⁶ Ce motif est directement dérivé de la *Navigatio*.

⁵⁷ Le sous-chapitre suivant reviendra plus en détails sur l'analyse de ce texte.

⁵⁸ Bien que moins développé, le texte latin de la *Navigatio* présente par exemple les particularités suivantes : le tissu avec lequel Judas se protège des vagues est accroché à des fourches de fer ; Judas dit qu'il subit son châtement dans la montagne enfumée précédemment rencontrée sur le parcours de Brendan ; les démons se lamentent auprès de Brendan parce qu'ils seront punis par sa faute ; les démons ne peuvent s'approcher de Judas tant que Brendan est présent.

traduction du XIII^e siècle. À l’instar de son modèle originel, la version anglo-normande semble s’être diffusée à l’échelle européenne : entre le XIII^e et le XV^e siècle, des versions vernaculaires circulent, y compris en allemand⁵⁹, en italien (*La leggenda di san Brendano* se divise elle-même en plusieurs versions⁶⁰) et en français : on peut citer la mise en prose *Saint Brandainne le moine* datée du XIII^e siècle (BnF fr. 1553) ou encore la version en vers comprise dans l’*Image du monde*, composée par Gossuin de Metz au même siècle. On peut citer également une version incluse dans *Lo libre de las flos e de las vidas dels sans e sanctas*⁶¹ (XIV^e siècle), traduction occitane de la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine. Après Benedeit, la tradition légendaire du voyage de Brendan en Enfer s’accompagne de certains motifs permanents dans sa diffusion textuelle : l’originale idée du calendrier des peines demeure, par exemple, jusqu’aux adaptations irlandaises (le *Voyage de saint Brendan* irlandais, la *Vision d’Adamnan*, le *Voyage des fils d’O’Corra*)⁶². De manière générale, les nouvelles adaptations latines ou vernaculaires du *Voyage* restent très fidèles au texte de Benedeit, ou le paraphrasent sans insérer d’ajouts ni de variantes dignes de susciter un véritable intérêt. On peut noter, toutefois, une variante apparaissant dans le manuscrit latin 23490 de Munich (manuscrit daté du XIII^e siècle) : Judas y est présenté comme une nourriture (« *cibus* ») destinée aux démons⁶³ – or le motif de la dévoration ne figurait pas dans les nombreuses peines de Judas dans la version anglo-normande ; on peut voir là qu’un chemin se fraye vers le motif de Judas dévoré aux enfers, thème qui sera notamment exploité par Dante.

⁵⁹ Voir Paull Franklin Baum, « Judas’ Sunday Rest », art. cit., p. 173-175.

⁶⁰ Voir *ibid.*, p. 172.

⁶¹ Voir Peter T. Ricketts, « La version occitane du *Voyage de saint Brendan* : édition critique », *La France latine*, 148 (2009), p. 209-232.

⁶² Pour plus de précisions sur la réception de l’œuvre, voir surtout Ariane Bottex-Ferragne, « Le "court Moyen Âge" de la Navigation de saint Brendan : extinction et réception d’une tradition textuelle », *Memini. Travaux et documents*, 13 (2009), p. 67-83. Cet article démontre notamment l’importance des échanges entre la France et la Grande-Bretagne dans l’édification de la légende. Sur la tradition manuscrite, voir Glyn S. Burgess et Clara Strijbosch (dir.), *The Brendan Legend : Texts and Versions*, Leyde, Brill, 2006.

⁶³ « *Redditus est loris nostri cibus oris* » : l’extrait est cité par Anne Lafran, *op. cit.*, p. 497. Il est à noter que cette version est intégrée à une légende œdipienne de Judas. Le manuscrit latin relie donc en un même récit la jeunesse pécheresse de Judas et ses tourments (*De penis Jude*) présentés comme une manière de le punir de sa vie de pécheur – l’ensemble produisant un effet éminemment moral.

3) Autour de la légende de saint Brendan : les supplices de Judas en langue latine

Indépendamment de la légende de Brendan, d'autres visions médiévales démontrent le succès mais aussi la richesse du thème de Judas aux enfers. L'indépendance de ces textes n'est cependant pas totale puisque c'est visiblement la tradition apocryphe et la légende de Brendan qui ont inspiré ces autres visions composées à partir du XI^e siècle.

- *La vision d'un moine d'Arras*

Hugues de Flavigny (1065-1140), moine de l'abbaye de Flavigny, a rédigé vers 1103 une grande chronique historique (*Chronicon*) qu'il fait commencer à la naissance du Christ. Sa chronique est un témoignage historique précieux et précis, rendant compte des événements mais également des légendes qui pouvaient circuler en son temps. Dans ces chroniques latines, Hugues de Flavigny transcrit des lettres de l'abbé Richard de Saint-Vanne de Verdun, datées de 1011-1012, relatant de visions qu'auraient eues des moines d'Arras. Dans l'une d'entre elles, l'âme du moine descend aux enfers et rencontre Judas, torturé et plongé dans un feu aux flammes noires. Les détails des supplices ne sont cependant pas donnés. Contrairement à la légende de Brendan, celle-ci n'accorde pas de repos au traître malgré la demande du moine. La punition inaltérable du damné est expliquée par une simple phrase prononcée par l'archange Michel à l'attention du moine : « *Multa mala fecit, propterea recipiet omnia mala* »⁶⁴. La damnation est sans soulagement, mais la raison en est à la fois globale et floue. Le mot « mal » est utilisé pour désigner les nombreux péchés de Judas, mais aussi pour désigner sa sentence : le mal terrestre dont on est coupable a pour conséquence directe le mal infernal, dont on devient victime. La nature des crimes du personnage est finalement semblable à celle de ses châtiments. Bien qu'opaque, le supplice de Judas est défini par sa totalité (*omnia mala*) : Judas est donc toujours perçu comme le pire des pécheurs, puisqu'il reçoit tous les châtiments (comme plus tard dans le *Voyage de saint Brendan*) et que sa damnation est sans répit possible – en cela, le texte s'éloigne de celui de la *Navigatio*, ou du moins en partie : le moine est bien pris de miséricorde, et de questionnements (« *Anima : O Juda, quare vendidisti corpus et sanguinem Domini nostri Iesu Christi ? Quare traddidisti dominum tuum ? Quare fecisti hoc ?* »⁶⁵), mais

⁶⁴ Hugues de Flavigny, *Chronicon*, II, éd. Pertz, MGH, VII, Hanovre, 1848, p. 382.

⁶⁵ *Ibid.*

Judas ne peut avoir accès à la moindre forme de pardon. Le modèle de miséricorde est donc conservé mais l'ambiguïté sur le pardon que l'on pourrait accorder (même temporairement) à Judas est biffée. La « vision d'un moine d'Arras » témoigne de la continuité de la définition de Judas en figure noire, celle de l'archétype du pire pécheur.

- *La vision d'Albéric*

La *Vision d'Albéric* (*Visio Alberici*), écrite en environ 1127-1130 par Albéric de Settefrati, est un autre exemple de l'importance de la diffusion du motif en littérature médiolatine. Le texte rapporte la vision que le moine Albéric avait eue à l'âge de dix ans. Une première version en fut composée par Guy du Mont-Cassin, mais elle fut contestée, dans une lettre, par Albéric qui rédigea à nouveau le texte de la vision. Sous ce titre, on regroupe donc la lettre d'Albéric et les cinquante chapitres de la vision, précédés d'un prologue écrit par Guy. Le texte, transmis par un manuscrit unique (Bibliothèque du Mont-Cassin, Codex 257, 1237), ne semble pas avoir connu une grande diffusion, et pourtant, il ferait partie des sources de Dante lorsque celui-ci compose la *Divine Comédie*. L'œuvre marque une étape importante de l'imaginaire des visions et plus particulièrement de la représentation de l'Enfer. Albéric est bénédictin et s'attache à une idée très rigoriste du péché. Les peines des damnés sont adaptées mais provisoires, d'une durée adaptée également à chaque pécheur – l'idée du Purgatoire commence à ce moment à se diffuser, et l'on observe ici le motif transitoire d'un Enfer aux peines pénitentielles et purgatoires. Néanmoins, dans la *Vision d'Albéric*, l'Enfer est définitif pour les plus grands pécheurs que sont Judas, Caïphe, Anne et Hérode : comme dans la littérature apocryphe, Judas fait partie d'une collectivité représentante du mal et du plus grand péché, en l'occurrence les responsables de la Passion du Christ. Ces noms sont décidément ceux des personnages qui se sont imposés comme les grands représentants du péché dans la culture commune, chrétienne et biblique, et donc dans la littérature des visions de l'au-delà⁶⁶. Le texte est imprégné de l'influence de ces dernières et des apocryphes comme notamment l'*Apocalypse de Paul* ; sa portée symbolique serait surtout soutenue, selon Georges Minois, par une « juxtaposition d'éléments hétéroclites »⁶⁷.

⁶⁶ On peut rappeler que dans la *Navigatio sancti Brendani*, Judas est « *in profundo inferni cum Herode, et Pilato et Anna et Kaïpha* » (*op. cit.*, p. 92).

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 170. Voir aussi Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, *op. cit.*, p. 251-256.

Le jeune Albéric est guidé dans sa vision par saint Pierre accompagné de deux anges. Au chapitre IX, l'auteur transcrit le spectacle du cercle infernal auquel est condamné Judas et ses trois compagnons maléfiques. L'Enfer contiendrait en effet un puits, une sorte de cercle pré-dantesque destiné aux pires des pécheurs, et auquel les âmes seraient condamnées sans jugement. On y trouve les quatre grands damnés, pour lesquels il n'y a plus de justice possible. Le puits en question est au (et le) cœur de l'Enfer. Symboliquement, cette représentation est à rapprocher de la classification hiérarchique des pécheurs, classification qui répartira plus tard ces derniers entre Enfer et Purgatoire, ces derniers pouvant eux-mêmes être sous-divisés par catégories. L'image du puits annonce en quelque sorte cette séparation : les âmes tombées au fond n'ont plus aucune chance d'en échapper ni d'être sauvées de leurs peines immuables. L'emplacement des quatre pécheurs condamnés au puits reste opaque et mystérieux : ils sont « *in tenebris* »⁶⁸ ; ainsi le fond de l'Enfer reste invisible et ses occupants soumis à l'oubli et l'impossibilité de rejoindre le salut. Dans ce même cercle est présent un ver qui avale et recrache les pécheurs, mais on ignore si les quatre grands damnés lui sont destinés aussi.

- *La vision du moine Guillaume*

La « vision du moine Guillaume » est attribuée à Pierre le Vénérable, abbé de Cluny de 1122 à 1156 ; son texte est transcrit dans les *Chroniques* d'Hélinand de Froidmont⁶⁹. Ce texte semble assez célèbre à partir de la fin du XII^e siècle puisqu'il est notamment cité par Vincent de Beauvais dans le *Speculum historiale*⁷⁰. Hélinand de Froidmont rapporte qu'un chevalier nommé Guillaume, s'étant converti à la vie monacale, est pris par le désir de partir en croisade ; il en est finalement dissuadé par une vision qu'il a de l'au-delà et en particulier de l'Enfer et des supplices qu'y subissent les damnés. C'est, cette fois, l'archange Raphaël qui le guide dans les régions infernales, où sont condamnées différentes catégories sociales sur lesquelles le texte s'attarde : chevalier, seigneurs, moines. Enfin, conduit par l'ange « *ad profundum inferni* », Guillaume voit un homme supplicié qui s'avèrera être Judas. Dans ce texte, le châtiment du traître s'avère particulièrement intéressant et original. Judas, attaché à une roue de feu, est

⁶⁸ Paul Gerhard Schmidt (éd.), *Visio Alberici : die Jenseitswanderung des neunjährigen Alberich in der vom Visionär um 1127 in Monte Cassino revidierten Fassung*, Stuttgart, F. Steiner, 1997, p. 178. Pour plus de détails sur la *Vision d'Albéric* et son intérêt dans la représentation des peines infernales, voir Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà*, op. cit., p. 103-121.

⁶⁹ PL 212, XLVIII.

⁷⁰ XXIX, 6-10.

maltraité par les démons mais aussi par les autres pécheurs ! L'auteur du texte est très attentif au récit de la course de la roue, chute progressive, vertigineuse et bruyante jusqu'à l'Enfer inférieur :

Post haec angelus Raphael duxit novitium usque ad profundum inferni ; ubi vidit rotam horribilem igneam et hominem extentum desuper : et dum rota volveretur, quaedam vox dixit ad novitium territum : « Vides rem horribilem ; sed adhuc terribiliorem videbis » Et ecce rota tam rapido cursu descendit usque ad profundum inferni, et tam magnum farsum fecit in cadendo, ut totus mundus cecedisse videtur, caelum, terra, mare. Et dum rota caderet, omnes animae captivae quae ibi erant, omnesque daemones pulsabant illum hominem, et maledicebant ei, et excommunicabant eum. Hic erat Judas traditor⁷¹.

On peut dire que le mouvement continu de Judas entre les deux enfers du *Voyage de saint Brendan* se retrouve ici symbolisé de manière concise et brutale ! En une courte vision, le narrateur résume tout le destin post-mortem du traître : condamné à une chute jusqu'au cœur et au plus profond de l'Enfer, il doit traverser les enfers de haut en bas en subissant un châtement littéralement brûlant et répétitif ; arrivé dans l'obscurité de l'Enfer profond, il est finalement torturé par ce(ux) qu'il était lui-même : démons et âmes pécheresses. On remarque que, contrairement à ce qui est représenté dans la *Vision d'Albéric*, le châtement de Judas est individuel et non collectif. Dans une autre version du texte, transcrite dans le *De miraculis* de Pierre le Vénérable, la damnation de Judas est justifiée par son suicide :

[...] et ob tantum reatum lapsus in baratro desperationis laqueo se peremit, unde miser talem quam cernis damnationis sententiam sibi in aeternis ardoribus adquisivit, quoniam quamdiu Christus erit in gloria, tamdiu Judas sempiterna punietur vindicta. Qui si ad misericordiam quam inique vendiderat cucurrisset, misericordiam a patre misericordiarum accaepisset, et nequaquam in aeternum perisset⁷².

L'auteur explique clairement que Judas aurait pu recevoir la miséricorde (*misericiordiam*) s'il s'était repenti et n'était pas tombé dans le désespoir, métaphoriquement comparé à un gouffre (*baratro*) rappelant symboliquement le puits de l'Enfer et la chute de Judas en son sein. L'idée est la même que chez Benedeit : la possibilité du pardon aurait été à la disposition de Judas si seulement il avait cru en la miséricorde divine. Cela correspond à la pensée majoritairement

⁷¹ PL 212, XLVIII, 1165.

⁷² Édité par Giles Constable dans « The Vision of Gunthelm and other visions attributed to Peter the Venerable », *Revue bénédictine*, 66/1-4 (1956), p. 111.

transmise par la littérature – dans les visions détaillant les causes de la damnation de Judas, le suicide est son péché le plus exploité, bien que tous les péchés de sa vie⁷³ et de son passé apostolique puissent être convoqués : c'est le cas, dans le discours de Judas même, dans le récit de Benedeit. En l'absence de cette foi, non seulement Judas est condamné au pire mais sa damnation est une vengeance (*vindicta*) éternelle : l'image du Christ et du saint pleins de charité et de pardon du *Voyage de saint Brendan* laisse place à celle d'un Dieu vengeur. En outre, Pierre le Vénérable multiplie les expressions pittoresques et qualifie le personnage de « *miser* » et d'« *infelicissimus* »⁷⁴. Ces appellations à double sémantisme suivent la tradition faisant de Judas un objet digne de haine mais aussi de pitié. Le mot « *miser* » peut effectivement être synonyme de « misérable » ou « méchant », et pourtant c'est bien envers le *miser* qu'il faut faire preuve de miséricorde ! Cet appellatif est donc ambigu en désignation de Judas, censé représenter l'impardonnable... Ce peut être, finalement, un moyen de le rendre inoffensif, puisque de coupable de péché, il devient victime des pécheurs. C'est la haine qu'on lui doit qui le rend finalement misérable, et en cela, les âmes venant châtier Judas en Enfer sont peut-être représentatives de ce que l'on doit penser de lui.

Ces trois exemples de littérature visionnaire médiolatine permettent d'entrevoir l'évolution, non dénuée d'originalité, du motif de Judas aux enfers aux XI^e-XII^e siècles. Les visions latines qui se développent à cette époque sont le fruit d'un succès visible du genre mais restent finalement très ancrées dans les traditions précédemment construites : en l'occurrence, la figure de Judas est très influencée par les écrits apocryphes et par la légende médiévale de saint Brendan. On observe cependant des divergences dans le regard qu'on lui porte, plus ou moins miséricordieux, plus ou moins vengeur. La parole de Judas et le dialogue avec lui ne sont pas des thèmes centraux de la tradition latine, ce qui éloigne ces textes de la complexité amenée par Benedeit et les rend plus proches de l'aspect archétypal du damné des apocryphes.

⁷³ On peut rappeler la version latine où la damnation de Judas est présentée comme une morale à sa jeunesse œdipienne.

⁷⁴ *Ibid.*

4) Après le *Voyage de saint Brendan* : les supplices de Judas en langue vernaculaire

On remarque un tarissement du succès du genre des visions à partir du XIII^e siècle, sans doute en partie du fait du climat intellectuel de controverse sur la corporéité des lieux infernaux et la nature des visions. Cela n'empêche pas la diffusion ni surtout l'adaptation romane de ces récits, qui ne vont plus tellement se développer du point de vue de l'invention thématique mais plutôt évoluer en termes d'hybridation littéraire, par l'intégration du motif spécifique de Judas supplicié à la littérature en langue française. Fabienne Pomel fait ainsi état non pas d'un tarissement complet mais d'une transformation de l'intérêt porté sur le genre de la vision à partir du XIII^e siècle⁷⁵ : sous l'influence du *Voyage de saint Brendan* de Benedeit, se développe l'intérêt pour le jugement individuel ainsi que pour l'aspect géographique, recomposé progressivement autour du Purgatoire. Le motif de Judas supplicié illustre l'évolution de ces thématiques, bien qu'elles ne soient plus spécifiquement rattachées au genre visionnaire. Pour ce dernier, Dante fera cependant exception en langue toscane...et deviendra même le point culminant de la tradition. Quels textes illustrent donc l'évolution du motif légendaire de Judas châtié à partir du XIII^e siècle ? Il s'agira d'observer son intégration à la littérature en langue française puis italienne, ou plus spécifiquement dantesque, puisque cette dernière influencera à nouveau la représentation de Judas en littérature d'oïl.

a. Les adaptations-intégrations de la légende de Brendan dans les œuvres en langue française : l'exemple de la « Passion de Judas »

Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner les citations de la légende de Brendan en langue française, adaptations généralement littérales et sans grand intérêt sinon la restructuration du motif de Judas que son déplacement littéraire peut susciter. Par exemple, un court texte moral appelé la « Passion de Judas » intègre une très courte réécriture du Judas brendanien. Le texte, édité par Nancy Iseley sous le titre « *De Passione Judas* »⁷⁶, n'est pourtant pas à proprement parler une « Passion de Judas » : il est simplement un poème sur la Passion auquel on a ajouté, en guise d'introduction, une référence à la situation de Judas aux enfers telle

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 33-34.

⁷⁶ Dans *Raeto-romance bibliography / De Passione Judas, an anglo-norman poem / Seth, an anglo-norman poem*, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 1941, p. 33-40.

que « racontée » par saint Brendan (« Kar nus recontre seint Brandan »⁷⁷...). Le manuscrit unique contenant ce texte (ms Oxford Laud Misc. 471) témoigne encore de l'importante diffusion de cette légende dans le milieu anglo-normand : il s'agit d'un manuscrit trilingue, dont certains textes sont transcrits dans une langue puis traduits dans une autre, du latin à l'anglais ou encore du français à l'anglais, pour un usage religieux et moral. Nancy Iseley préfère dater le texte du XIV^e siècle, contredisant Paul Meyer qui en situait la rédaction à la fin du XIII^e siècle⁷⁸.

La structure du texte donne son intérêt à la citation de la scène brendanienne de Judas : il débute par un incipit introduisant l'histoire de la Passion, sous l'angle de la trahison de Judas ; c'est ce qui permet la référence de quelques vers au sort réservé à Judas tel qu'il est dépeint par saint Brendan :

Mes il ne gainat si mal nun
De Deu receut la maleiçun ;
Kar nus recontre seint Brandan
Ki vit le travail et le haan
Ke Judas suffre, chaitifs,
Kar a mal lu est asis ;
Car en un ydle sufre son torment.
Un petit drap devant li pent,
Les undes le ferent e le vent ;
Mult peine veraiment,
Un unde le freut de decea
E li aultres de dela.
Ne seet quel part il turnera
Ne coment il se defendera
Kar Deus le fist son despenser⁷⁹.

S'ensuit un récit de la Passion, suivi d'un discours moral reprenant l'argument des supplices infernaux comme menace sur les pécheurs. La composition du texte est intéressante quant à l'usage qu'il y est fait de Judas, qui n'est pas le personnage central du poème mais qui supporte sa structure : la vision de Judas aux enfers amène le narrateur à faire le récit de la Passion jusqu'à la pendaison de Judas qu'il commente de cette manière : « Mes si il eust crié, « Merci », uncore avereit pardon, / A de ceo ke il avoit fet avereit remission »⁸⁰. C'est cette sentence qui

⁷⁷ *Ibid.*, v. 7.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁹ *Ibid.*, v. 14-28.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 166-167.

introduit ensuite, par le biais d'une transition (« Kar, seignurs, entendés bien ceo ke dirom : / Nos ne devum pas desesperer absolution »⁸¹...), le long développement conclusif et moral.

La source principale du texte est donc nettement moins la légende de Brendan que la Bible. La versification, irrégulière, semble d'ailleurs démontrer l'importance primaire accordée à la narration de la Passion, récit central pour lequel les vers utilisés sont beaucoup plus longs que pour le reste du poème⁸². Judas y est donc utilisé et développé en forme d'exemplum : il s'agit de montrer d'abord le châtement conséquent de la faute décrite ensuite, pour arriver à une morale universelle sur la foi.

b. Sur le chemin de Huon de Bordeaux : l'apparition de Judas dans la Chanson d'Esclarmonde

Le cycle de Huon de Bordeaux s'est constitué autour de la chanson du même nom, écrite en région picarde entre 1260 et 1268. Le succès des aventures du héros Huon, fictif duc de Bordeaux sous le règne de Charlemagne, a conduit à l'édification de l'important cycle auquel appartient la *Chanson d'Esclarmonde*. Sorte de continuation du *Huon de Bordeaux* écrite dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, on en connaît le texte notamment par un manuscrit de Turin (L.II.14) qui contient également une longue légende œdipienne de Judas versifiée. Le lien entre l'histoire légendaire de Judas et son destin post-mortem est donc encore fait dans ce manuscrit de langue française dont la composition est très travaillée⁸³, même si l'intérêt de cette structure ne paraît pas uniquement à visée morale.

Dans la *Chanson d'Esclarmonde*, Huon de Bordeaux, après s'être attiré la colère d'un empereur en tuant un rival, doit aller chercher du secours en Orient auprès d'un parent de sa femme Esclarmonde. C'est le point de départ d'une quête épique, prétexte à un voyage fait de merveilles et d'aventures. L'auteur intègre alors à la navigation de Huon une (symbolique) vision de l'au-delà : le héros rencontre de grandes figures maléfiques châtiées en des lieux implicitement infernaux mais découvre aussi une île paradisiaque. Bien que le contexte littéraire et la visée religieuse en soient très différents, le schéma de l'œuvre rejoint celui du *Voyage de*

⁸¹ *Ibid.*, v. 168-169.

⁸² Nancy Iseley émet l'hypothèse que les vers sont plus ou moins longs selon l'intensité émotionnelle exprimée (*ibid.*, p. 31), mais le plus probable est qu'il s'agisse simplement d'une différenciation thématique.

⁸³ La conception littéraire originale du contenu du manuscrit a été décrite et commentée par Gabriele Giannini dans « Poser les fondements : lieu, date et contexte (Essai sur le recueil L.II.14 de Turin) », *Études françaises*, 48/3 (2012), p. 11-31.

saint Brendan, et l'inspiration brendanienne se fait particulièrement sentir lors du passage où Huon et ses compagnons rencontrent Judas, non pas sur un rocher mais immergé dans la mer. Comme chez Benedeit, le processus de découverte-dévoilement de Judas se fait par étape : le voyageur Huon aperçoit un grand tourbillon identifié comme le gouffre de Saternie⁸⁴, puis, en s'en approchant, y entrevoit une sorte de voile sur la mer, sur lequel les vagues viennent se briser ; enfin, il y distingue une figure humaine. L'homme en question est immergé dans l'eau jusqu'à la tête ; il a les yeux bandés et le teint noir. L'homme d'abord mystérieux débute sa plainte puis, à la demande de Huon, donne son identité et les raisons de sa présence en ce lieu : il a trahi son maître Jésus et n'a pas osé⁸⁵ demander son pardon, ce qui lui vaut le supplice éternel du gouffre, dans lequel il est plongé les mains liées et les yeux voilés. Toutes les eaux du monde et de tous les temps s'écoulent dans ce gouffre⁸⁶, lui affligeant des douleurs continues lors de leur passage. Seul le voile placé là par Jésus atténue légèrement son supplice en le protégeant des vagues. Avant que le bateau de Huon ne reparte, Judas lui prédit la prochaine et sinistre aventure qu'il devra affronter (le récit fait ainsi le lien entre cette rencontre et l'épisode de l'aimant, nouvelle péripétie dans le parcours du voyageur et de son équipage).

Il est certain que l'auteur a pris pour source la légende de Brendan, de laquelle il a tiré les idées du dialogue entre le héros et Judas ou encore du léger adoucissement de sa peine par la miséricorde du Christ. Si le lieu du châtement de Judas est plus ambigu que dans la *Navigatio* ou le *Voyage*, l'auteur d'*Esclarmonde* reprend le thème du *no man's land* aquatique et maritime : Judas est ici littéralement au milieu des eaux. Au vu du moindre développement du passage et notamment des peines de Judas, il est possible que l'auteur se soit moins inspiré de Benedeit que du texte latin de la *Navigatio*⁸⁷. Néanmoins, « si c'est à l'influence de la *Navigatio sancti Brendani* que l'on doit indéniablement la rencontre avec Judas [...], le rapport que le récit épique d'*Esclarmonde* entretient avec ce fameux modèle paraît lâche et volontairement altéré »⁸⁸. En effet, le récit est plus court (une soixantaine de vers) et la description moins détaillée et donc plus obscure : par exemple, il est difficile de visualiser la position de la toile

⁸⁴ « De Saternie, le grant gouffre, aviza » (éd. Barbara Anne Brewka, "*Esclarmonde*", "*Clarisse et Florent*", "*Yde et Olive I*", "*Croissant*", "*Yde et Olive II*", "*Huon et les Geants*", *Seqels to "Huon de Bordeaux"*, as Contained in *Turin Ms. L.II.14 : An Edition*, Ph.D, Vanderbilt University, Nashville, 1977, v. 1032 [p. 192]).

⁸⁵ « a mon seignour n'ozai merci crier » (*ibid.*, v. 1061).

⁸⁶ « Toutes les iaues, quanques Dix fait en a, / U qu'eles soient, par ichi passera » (*ibid.*, v. 1070-1071).

⁸⁷ C'est également l'hypothèse de Caroline Cazanave : voir *D'Esclarmonde à Croissant. Huon de Bordeaux, l'épique médiéval et l'esprit de suite*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 82, et « À la cueillette de pommes greffées sur un schéma initiatique : les péripéties symboliques que rencontre Huon de Bordeaux dans la Chanson d'Esclarmonde », *Les cahiers du CRISIMA*, 1 (1993), p. 109-128. Sur l'influence de la *Navigatio* sur les différentes versions manuscrites de l'*Esclarmonde*, voir *D'Esclarmonde à Croissant*, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

censée protéger Judas des ondes et de quelle manière elle le fait. Comme autre divergence, Judas ne fait pas mention d'un quelconque repos dans ses peines, et le voile protecteur accordé par Jésus n'est pas justifié, comme dans la *Navigatio*, par des événements de son passé apostolique. L'auteur ajoute cependant un avertissement adressé par Judas à Huon, permettant la transition entre leur rencontre et la suite des aventures du héros. Après sa rencontre avec Judas, Huon vivra en effet l'épisode annoncé du château de l'Aimant, puis, un peu plus tard, rencontrera Caïn enfermé dans son supplice éternel⁸⁹. Le rapprochement entre les deux figures bibliques est manifeste et intéressant⁹⁰ : le fait de lier la représentation du supplice de Judas à celui d'autres figures bibliques rappelle certains autres récits de visions infernales ; seulement, il n'est plus question des coupables de la mort de Jésus, mais de Caïn, grand pécheur de la Genèse. Les deux figures sont toutes les deux vues comme d'ultimes symboles du mal et de la trahison, deux grands criminels damnés et impardonnables (ou plutôt irrécupérables) de la Bible dans son ensemble⁹¹.

L'intérêt de l'intégration du motif de Judas supplicié dans la *Chanson d'Esclarmonde* tient donc beaucoup du mélange des genres et thématiques, à la fois bibliques et fictionnelles héroïques : le roman d'aventure se mêle à la littérature visionnaire, sur le même schéma que le *Voyage de saint Brendan*. À l'inverse de ce dernier, qui utilise la pérégrination fantastique au service du message de la foi, l'*Esclarmonde* semble intégrer les motifs religieux à son récit épique pour en ajouter une dimension merveilleuse. Toutefois le dialogue avec Judas et la réaction de Huon démontrent la continuité de la valeur religieuse, miséricordieuse et morale du thème. Inclus dans une chanson de geste, le supplice de Judas conserve une valeur d'apprentissage du héros et d'étape sur sa quête. Une autre chanson de geste, *Baudouin de Sebourc* (XIV^e siècle), s'inspirera d'ailleurs de l'*Esclarmonde* en reprenant brièvement ce motif, auquel il réintègrera le mouvement de Judas entre l'Enfer et le lieu de repos où le héros le rencontre, lors de sa trêve hebdomadaire⁹².

⁸⁹ Le châtement de Caïn est bien différent de celui de Judas : l'âme du meurtrier de l'Ancien Testament est emprisonnée dans un tonneau destiné à rouler à tout jamais.

⁹⁰ Cf. la légende fratricide de Judas, dont il sera question au chapitre suivant.

⁹¹ Le traitement de ces deux personnages bibliques sera notamment intéressant dans les mystères, où nous pourrons voir que des rapprochements peuvent s'opérer. Ici nous en sommes donc aux prémices.

⁹² Voir Paull Franklin Baum, « Judas' Sunday Rest », art. cit., p. 177, et *Baudouin de Sebourc*, éd. Larry S. Crist, Paris, Société des anciens textes français, 2002, p. 530-536. Dans ce texte, Judas indique à Baudouin le chemin vers Caïn.

c. Judas aux enfers dans les Miracles de Notre-Dame de Gautier de Coinci

Il a déjà été question du « miracle des deux frères »⁹³, tiré du recueil des Miracles de Notre-Dame composés entre 1214 et 1236 par le clerc et grand auteur Gautier de Coinci. Il s'agit d'un exemplum sur la trahison comprenant une représentation de l'Enfer, dans lequel est intégré Judas. Ce miracle nous montre donc une nouvelle utilisation du motif de Judas en Enfer dans le cadre des exempla, cette fois en langue française. Si le texte démontre une continuité de l'intégration du thème visionnaire en littérature, l'apparition de Judas y est toutefois plus anecdotique.

Le miracle raconte l'histoire de deux frères, tous deux dévots sans être exempts de péché notamment d'avarice. L'aîné meurt et est condamné à expier ses fautes dans le Purgatoire⁹⁴. Le cadet, un avocat nommé Etienne, se retrouve à son tour face au jugement de Dieu, et des saints qu'il avait profanés le condamnent à partager le sort de Judas en Enfer⁹⁵. Le personnage y descend et peut assister avec effroi au spectacle des multiples peines infernales. Il y observe la souffrance des victimes, le feu et le bruit, et voit notamment le sort, collectif et non individuel, de Judas, avec qui il n'entame pas de dialogue. Il parle cependant à son frère qu'il reconnaît et qui figure finalement parmi les damnés, en lui affirmant qu'il sera sauvé grâce à l'intervention de la Vierge et des saints, qu'il honore. Et en effet, après que son âme a eu la vision de l'Enfer, elle en est sortie par Notre Dame, qui lui demande de se racheter en trente jours. Etienne, porteur d'un stigmaté au bras en souvenir de cette vision⁹⁶, se confesse et expie ses péchés. Ayant fait pénitence et témoigné de sa vision de l'au-delà, il meurt en paix. La morale du texte, particulièrement tranchante envers les avocats, tient également en l'importance d'honorer la Vierge et les saints.

Au sein des longues et poétiques énumérations rendant compte de la description de l'Enfer et des tourments de ses victimes, Judas apparaît comme un exemple d'âme damnée

⁹³ « De deux frères, Perron et Estene », II Mir 19, dans *Miracles de Nostre Dame*, t. 4, éd. F. V. Koenig, Genève, Droz, 1970, p. 134-153. Voir, sur Judas en figure de comparaison dans l'exemplum, *supra*, p. 96-98.

⁹⁴ « En purgatoyre, c'est la some, / Menez en fu pour les mesfais / Qu'en sa vie eut ouvrés et fais » (*ibid.*, v. 96-98).

⁹⁵ « Pour faus jugemens qu'il a fais
Et pour ce que tant s'est mesfais
Que maint home a desireté
Et que vendue a vérité
Si com Judas, qui me vendi,
Le jugement en fas et di
Que dampnez soit avec Judas » (*ibid.*, v. 125-131).

⁹⁶ On remarque encore que l'âme et le corps, la *vision* et le *voyage*, ne font, finalement, qu'un.

parmi d'autres⁹⁷. Subissant un sort collectif, il est le représentant du grand péché mais plus le grand représentant du péché. Judas est victime du supplice du feu : son châtement en lui-même paraît plus archétypal que dans les autres visions comme celle du *Voyage de saint Brendan*. Chez Gautier de Coinci, la vision de l'Enfer, précise et détaillée, ouvre sur une morale universelle, et même, plus qu'une morale, une menace : celle d'être condamné au même sort que Judas : « En la chaudiere ou Judas bout / Jeté seront trestuit debout »⁹⁸. Contrairement aux textes faisant de Judas un pécheur à part, car ultime, le miracle de Gautier de Coinci rend possible le partage du sort infernal du traître biblique. Le but de l'exemplum est de faire peur, et le registre moralisant. Cet exemplum, sans doute tiré d'une légende célèbre, connaîtra une diffusion importante au XIII^e siècle : une version latine écourtée est notamment transcrite par Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*⁹⁹.

d. L'originalité de Dante

Le florentin Dante Alighieri (1265-1321) a une importance primordiale dans l'histoire de la littérature. Rédigée au tout début du XIV^e siècle, sa *Divine Comédie*, en plus d'être considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature, témoigne de la réécriture visionnaire¹⁰⁰ en langue vernaculaire (florentine en l'occurrence). L'œuvre n'est donc pas en langue française mais paraît indispensable à notre analyse, tant elle est considérée comme un point d'aboutissement de la représentation poétique de l'au-delà, et tant l'image de Judas post-Dante en subira l'influence. C'est par la structuration du poème en trois parties que la division Enfer-Purgatoire-Paradis trouvera son ancrage durable dans la culture chrétienne, et sa figuration la plus poussée. L'Enfer, divisé en neuf cercles, aborde avec exhaustivité la classification des damnés et les supplices que ceux-ci endurent. L'*Enfer* de Dante est en quelque

⁹⁷ « N'est nus qui vos seüst retraire
La paission ne le contraire,
La grant tristece, la grant ire,
La grant doleur ne le martire
Ne les tormens grans et divers
Que Judas, li lerres parvers,
Et pluisour autre traïteur
Sousfroient en cele pueur » (*ibid.*, v. 191-198).

⁹⁸ *Ibid.*, v. 471-472.

⁹⁹ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. Alain Boureau, *op. cit.*, p. 617-618. La référence au miracle est intégrée au chapitre 113, sur saint Laurent.

¹⁰⁰ Comme d'autres légendes, le récit de Dante n'est ni un songe, ni vraiment une vision. C'est un voyage, qui plus est celui du narrateur identifié au poète même.

sorte au paroxysme de la structuration de l'Enfer, au paroxysme, également, de la tendance scolastique de l'exhaustivité de la somme¹⁰¹, mais c'est une somme éminemment poétique, symbolique et imagée que l'auteur florentin soumet au lecteur et à la postérité.

Tandis que chez Gautier de Coinci, encore, la division entre Enfer et Purgatoire paraît floue, le récit de Dante rend définitive la séparation entre les deux espaces, ainsi que la répartition des peines et des pécheurs en leur sein. Les traîtres ont leur cercle de l'Enfer : le neuvième, lui-même divisé en quatre lieux, correspondant chacun à un type de trahison différent. Chacune de ces quatre subdivisions prend le nom d'un personnage tiré de la mythologie biblique ou païenne et caractéristique de la forme de trahison qui lui est liée : ainsi la subdivision dite de Caïn accueille les traîtres envers leurs parents, celle d'Antenor les traîtres envers leur patrie, celle de Ptolémée les traîtres envers leurs hôtes et enfin celle de Judas les traîtres envers leurs bienfaiteurs. Judas vient représenter une catégorie universelle et qui sort même du cadre religieux : implicitement, le texte laisse entendre que toute personne ayant fait acte de trahison envers quelqu'un qui lui avait fait preuve de bienfaisance est comparable à Judas !

Les inspirations de Dante sont multiples : il semble aussi bien emprunter à la tradition des visions (soit directement, soit par l'intermédiaire de la *Légende dorée* par exemple) qu'à Thomas d'Aquin ou Aristote¹⁰². Dante s'inspire notamment d'Aristote en ce qu'il définit l'homme comme un être social : c'est pourquoi les traîtres sont au cœur du Mal, puisqu'ils brisent le fondement même du système social. Au chant XI, Virgile explique au Dante-personnage l'ordonnance de l'Enfer selon Aristote. La « fraude » est le pire des péchés parce qu'elle « nuit à autrui » :

*D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista,
ingiuria è l'fine, ed ogne fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.
Ma perché frode à de l'uom proprio male,
piu spiace a Dio, e pero stan di sotto
li frodolenti, e piu dolor li assale*¹⁰³.

La frode, ond'ogne coscienza è morsa,

¹⁰¹ Georges Minois avait d'ailleurs fait un parallèle clair entre Dante et Thomas d'Aquin : « L'enfer de Dante est une vaste construction intellectuelle à l'image des sommes théologiques de son temps ; Dante est un Thomas d'Aquin visionnaire, tous deux classent et subdivisent, l'un des images, l'autre les idées. L'œuvre des deux italiens marquent le sommet de la scolastique » (*op. cit.*, p. 174).

¹⁰² Sur les sources, voir Alison Morgan, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

¹⁰³ Dante Alighieri, *La Comédie*, éd. Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2012 : *Enfer*, Chant XI, v. 22-27.

*puo l'omo usare in colui che 'n lui fida
 e in quel che fidanza non imborsa.
 Questo modo di retro par ch'incida
 pur lo vinco d'amor che fa natura ;
 [...]
 onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto
 de l'universo in su che Dite siete,
 qualunque trade in eterno è consunto*¹⁰⁴.

L'auteur place dans les paroles de Virgile (le personnage) ce discours à valeur didactique et qui trouvera sa représentation imagée et symbolique dans le dernier chant. Ce développement, placé dans la bouche d'un des grands théoriciens dont s'inspire Dante, justifie que Judas se retrouve, littéralement, au centre du Mal, et donc au centre de l'Enfer. Au chant XXXIV, les deux visiteurs découvrent Lucifer, démon central de l'Enfer, divisé tout de même en trois par ses trois têtes, et dans la bouche de l'une d'elles Judas est supplicié éternellement. C'est cette zone, la quatrième zone du neuvième cercle, qui est appelée *Giudecca*, d'après le nom du traître ultime. Lucifer est décrit comme géant et monstrueux ; enfoncé dans la glace formée par les vents de ses propres ailes, il a trois têtes dont les bouches machent pour l'éternité ceux qui, selon Dante, sont les trois plus grands traîtres de l'histoire biblique et terrestre :

*Da ogne bocca dirompea co' denti
 un peccatore, a guise di maciulla,
 si che tre ne facea cosi delenti.
 A quel dinanzi il mordere era nulla
 verso 'l graffiar, che tutta brulla.
 « Quell'anima là su c'ha maggior pena »,
 disse 'l maestro, « è Giuda Scariotto,
 che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena*¹⁰⁵.

Au centre est donc Judas, traître de la chrétienté. Les deux autres bouches broient Brutus et Cassius, traîtres du pouvoir politique¹⁰⁶ (plus spécifiquement du pouvoir impérial en tant qu'assassins de Jules César). Le lien entre ces trois personnages semble très original et propre

¹⁰⁴ *Ibid.*, v. 52-66.

¹⁰⁵ *Ibid.*, Chant XXXIV, v. 55-63.

¹⁰⁶ André Pézard précise à ce sujet qu'« On a noté depuis longtemps la hardiesse de Dante, un chrétien qui compare le meurtre de César à la passion du Christ ; (à quoi il pouvait être encouragé par une rencontre de noms : le tyrannicide s'appelait Caius Cassius Longinus ; et la tradition appelle Longin le centenaire dont la lance perça le flanc du Christ). Du même coup, le poète prêche aux hommes un double devoir : refaire l'empire romain étendu au monde entier, et d'abord, par la croisade, délivrer la Terre Sainte où est le tombeau du Christ. On a vu au chant XXXIII que les guerres entre chrétiens, entre cités italiennes, entre partis d'une même cité, empêchent l'établissement de la monarchie voulue par Dieu, en même temps qu'elles détournent de la croisade les rois et les chevaliers, et leur font abandonner les dernières places chrétiennes d'orient » (dans Dante, *Œuvres complètes*, éd. Christian Bec, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 1109).

à Dante. Si ce dernier a conservé l'idée d'une collectivité (en l'occurrence trinitaire) symbolisant le mal suprême, la référence à Brutus et Cassius sort des figures traditionnelles chrétiennes liées jusqu'alors au sort de Judas. C'est juste après avoir eu cette vision que Dante et Virgile peuvent remonter et sortir des enfers. La manière dont Dante représente Judas entre donc dans une logique symbolique pertinente tant dans le message philosophique (aristotélécien) sur le Mal que dans la structure initiatique du récit de l'*Enfer*.

Selon Anna Maria Chiavacci Leonardi, le dernier chant de l'*Enfer* est construit « *più intellettualmente che poeticamente* »¹⁰⁷, tandis que d'autres chants tendent plus à la description poétique du mal suprême. Il est vrai que l'image a beau être très spectaculaire, elle reste une image, très organisée et sans grand développement émotionnel par exemple. Contrairement à d'autres âmes damnées que Dante a pu rencontrer dans son voyage, Judas est loin, en partie invisible et dans l'incapacité de prendre la parole et de dialoguer. Par ailleurs, la vision offerte par cet ultime chant de l'*Enfer* est particulièrement construite et schématiquement composée sur un plan ternaire voire trinitaire. Le premier vers en latin introduit l'image bien connue de Lucifer comme anti-Dieu (« *Vexilla regis prodeunt inferni* »). L'image inversée de la Trinité est complétée par le vent, nouvel Esprit saint, et Judas, au centre, en anti-Christ entouré des deux larrons¹⁰⁸. Le symbole est fort : Judas est un anti-Christ¹⁰⁹, doublon mauvais en miroir du Fils de Dieu – il est vrai qu'en trahissant le Christ il s'est placé en opposition à son message. Cependant il est une victime (« Cette âme là-haut qui a le pire supplice ») et ne règne pas du tout en maître, sa place est d'importance (tout comme le Christ se tenant pour l'éternité au côté de Dieu) mais en position de victime souffrante de celui qui serait symboliquement son propre père. On le voit ici, la culpabilité de Judas n'est pas nuancée, bien au contraire, elle est élevée au rang de contre-exemple suprême, et sa punition est exemplaire. Lucifer, Judas et le souffle infernal forment une image de trinité de la souffrance : Lucifer en est le symbolique maître, Judas le receveur et les « trois vents » en sont le châtement même, fort et glacé, opposé au souffle mystique de l'Esprit saint.

Contrairement à d'autres passages de l'*Enfer*, plus développés poétiquement, ici la description du centre de l'*Enfer* joue donc surtout avec les symboles. Peut-être, justement, pour appuyer la simple puissance d'image symbolique de l'anti-Trinité, comme un tableau vivant

¹⁰⁷ Dans Dante Alighieri, *Commedia. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Bologne, Zanichelli, 2010, p. 1005.

¹⁰⁸ Si l'on suit cette lecture antitrinitaire du chant XXXIV, il est intéressant de voir que l'on retrouve implicitement l'image de Judas en fils du diable, appellation que l'on trouvait déjà dans les apocryphes.

¹⁰⁹ Sa position en fait d'ailleurs un crucifié de Lucifer : il est au centre et ses jambes pendent vers le bas.

face auquel se tient l'individu humain. Les suppliciés sont généralement développés poétiquement et de manière humaine ; ce n'est pas le cas de Judas qui est vu comme un démon symbolique et non un simple homme pécheur ! Ce parallèle peut être confirmé par la position grotesque dans laquelle se trouve Judas, rappelant le registre utilisé par Dante pour la description des démons. Judas se voit encore représenté en démon symbolique qui est aussi une victime. Si les démons sont montrés comme des bêtes, Judas est plus que bestial : il est gibier. On retrouve en effet l'idée de Judas comme une nourriture : le diable *se nourrit* du pécheur ; Judas devient une sorte d'eucharistie inversée et parodique¹¹⁰. Il est ainsi abaissé au rang de viande, de corps symboliquement sans âme, d'autant que son visage est caché dans la bouche du diable et l'on ne voit que le bas de son corps. Son identité est annihilée, ce qui rejoint l'idée apocryphe de l'effacement du souvenir, que l'on retrouvait également dans l'idée du visage caché de Judas dans la légende brendanienne ou encore dans l'*Esclarmonde*. Judas est montré mais caché : paradoxalement, il faut se souvenir de lui comme un être effacé du souvenir, réduit au néant.

Si Dante fait date et figure d'originalité dans la représentation de Judas aux enfers, c'est aussi parce qu'il s'oppose à la traditionnelle leçon de miséricorde délivrée par les visions : on ne repère aucune trace de compassion pour le personnage dans l'*Enfer*. Il est bien représenté comme un pécheur ultime. En effet, la hiérarchie dantesque saurait accueillir le personnage à différents paliers : Judas pourrait être dans le cercle des traîtres, dans celui des suicidés...mais il est « au centre du centre » de l'Enfer. La manière dont est figuré Judas chez Dante nous paraît représentative de sa double influence savante (notamment aristotélicienne) et visionnaire :

- En premier lieu, la rationalisation théologique de l'Enfer (inspirée en particulier de Thomas d'Aquin, notamment en ce qui concerne le rigoureux classement des péchés) fait de Judas un pur symbole de la trahison et du péché. Dante ne semble pas se référer à la tradition du voyage de Brendan et à la réécriture de Benedeit, chez qui Judas est regardé avec compassion. Au contraire, le Judas dantesque, avec la partie supérieure du corps dans la bouche de Lucifer, perd totalement son humanité (en le sens qu'il perd sa figure humaine !). Par ailleurs, Dante impose sa propre place dans le débat théologique : après une longue tradition idéologique selon laquelle Judas était damné avant tout pour s'être suicidé – selon laquelle, donc, la culpabilité de la trahison ouvrait encore à une

¹¹⁰ Voir Marco Chiariglione, « Parodie eucaristica nell'« Inferno » di Dante », *Bibbia e Oriente*, 253-254/3-4 (2012), p. 55-120.

possibilité d'expiation – Dante propose une nouvelle hiérarchie des péchés dans laquelle la trahison serait le pire de tous.

- Cependant, le parcours des différentes étapes de représentation littéraire et légendaire de Judas en Enfer permet toutefois d'y repérer des constantes en termes thématique et poétique. Par exemple, l'image de Judas dévoré n'est pas une originalité en soi ; De même, l'image du mal en trinité diabolique, existante depuis la littérature apocryphe, est dupliquée par la conception dantesque. Le lien physiquement direct voire viscéral entre le grand pécheur Judas et Lucifer renvoie également à la question de la Chute : celle-ci est déjà symbolisée par la course interminable de la roue de feu dans la « Vision de Guillaume » et se trouve finalement en filigrane de nombreuses visions dont celle de Dante. La trajectoire de Judas est effectivement comparable à celle de Lucifer : Judas fut parmi les plus proches de Dieu (puisqu'il a fait partie des apôtres), mais il est tombé parmi les plus grands pécheurs, et, par conséquent, dans le lieu le plus profond de l'Enfer.

e. Après Dante : le Pèlerinage de l'Âme de Guillaume de Deguileville

La vision de Dante, très influencée par le contexte ainsi que par le regard original, subjectif et poétique de son auteur, sera pourtant la nouvelle et principale source d'inspiration des représentations visionnaires, qu'elles soient littéraires ou iconographiques. Au XIV^e siècle, les visions postérieures, devenues rares, sont marquées par la rigueur de la géographie et de la description dantesques. Concernant particulièrement Judas, sa nouvelle représentation reste marquée par l'aspect archétypal et la définition en traître ultime développés par Dante. Le *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digueville, écrit entre 1355 et 1358, est un exemple de la trace de Dante dans les nouvelles visions (avec beaucoup d'originalités tout de même) ainsi que dans l'évolution du motif de Judas supplicié.

L'œuvre est une sorte de suite au *Pèlerinage de Vie Humaine*, qui comprenait déjà une mention de Judas en contexte allégorique : sur sa route, le Pèlerin rencontre notamment Avarice qui dit garder l'arbre de la pendaison de Judas, qui s'est suicidé avec la corde de Désespérance¹¹¹. Le *Pèlerinage de l'Âme* se concentre sur le sort du pèlerin à sa mort : après son jugement, il va au Purgatoire puis il visite l'Enfer, partagé en sept divisions selon les péchés

¹¹¹ Voir *supra*, p. 98.

capitiaux, en plus d'un puits pour les Juifs¹¹². La traversée de l'épreuve de l'Enfer fait encore figure de voyage initiatique pour mieux accéder ensuite au salut puisque l'Âme du pèlerin va ensuite au Paradis.

Guillaume de Deguileville condamne lui aussi le péché de trahison, sans que ce dernier soit à la place centrale à laquelle l'avait promu Dante. Les traîtres sont dans le deuxième cercle, celui destiné aux âmes damnées par péché d'envie. L'Âme du pèlerin assiste aux souffrances des châtiés, écoute leur plainte et, de manière originale, entend aussi la prise de parole de l'un des démons bourreaux. Celui-ci s'adresse particulièrement aux faux plaideurs, avocats et juges déloyaux, mais aussi à Judas qui doit subir le même sort que ces derniers :

Et vous, que faites, trahiteurs,
Fausse gent et mauvais flateurs ?
Tousjours doubles aves este
Et double langue aves porte.
Vous aves monstre par devant
A ceux bon vout et beau semblant
Que par derrière occisiés
Et fausement trahissies.
O trahistre, felon Judas,
Ne souffist mie, sē au las
Te pendi Desperacion,
Quant ěus fait la trahison
De ton bon maistre que baisas
Et quē aus Juifs delivras,
Mes autrement il te failloit
Estre pendu ici endroit,
Car a double langue pendu
Tu y dois estre, ce sces tu.
Et pour ce que ne puis toucher
A la bouche, de qui baisier
Vousis le roy, qui luist toute
Et qu'en tous temps je redoubte,
Pour ce tes langues sachiees
Par ta gorge et atachees
Ai au gibet des maleureus
Et des faux autres trahiteurs.
Ci pendres pardurablement,
Et au cueur sens deffinement
Les halenas fichies ares
Dont les autres aves tues¹¹³.

¹¹² Judas n'y est pas présent, mais son « puits » mentionné dans les visions est devenu collectif !

¹¹³ Guillaume de Deguileville, *Pèlerinage de l'Âme*, éd. J. J. Stürzinger, Londres, Nichols and sons, 1895, v. 4665-4694.

C'est l'auteur qui semble ici parler à travers, paradoxalement, la bouche du bourreau. Cette adresse directe et moralisante se destine aux traîtres qui comme Judas portent une « double langue ». Lorsque le démon s'adresse à Judas, il commence par rappeler l'allégorie de sa mort telle qu'elle était décrite dans le *Pèlerinage de Vie Humaine* en faisant référence à la pendaison par « Desperacion », mais cette punition « Ne souffist mie ». Le personnage démoniaque décrit alors les tourments, collectifs donc, des traîtres, pendus par la langue. Or, ne pouvant toucher à la bouche de Judas à cause du baiser que celui-ci a donné à Jésus, le bourreau l'attache non pas par la langue mais par la gorge, « au gibet des maleureus / Et des faux autres trahiteurs ». Judas subit donc un sort légèrement différent mais comparable aux autres pécheurs, parmi lesquels il se trouve. En cela le texte diffère profondément de la vision de Dante. Cependant, comme dans la *Divine Comédie*, c'est la trahison qui importe et est à l'origine du châtement : c'est ici d'autant plus net que la symbolique du baiser, voie de la trahison de Judas, est développée et devient même le symbole de la trahison en général. Comme dans le « Miracle des deux frères », on assiste à la possibilité d'obtenir le même sort que (ou un sort comparable à) Judas, d'autant que son péché est ici comparé à celui de professions précises et relevant du quotidien des médiévaux. Le rôle du voyage allégorique de Guillaume de Deguileville est finalement très proche de celui d'un exemplum, et dans ce sens, la représentation de Judas relève plutôt de l'archétype spectaculaire, à visée morale.

Le parcours du corpus de représentation de Judas supplicié dans les visions montre que l'hybridité est encore un terme majeur de la formation et de l'évolution de cette tradition légendaire. Cette dernière entremêle notamment le débat théologique à l'attrait des contemporains pour le merveilleux, au sein d'un développement littéraire aux résonances à la fois anciennes et nouvelles. Les genres illustrés, aussi divers qu'ils soient, situent toujours Judas au centre de la question du mal – mais pas toujours pour les mêmes raisons. En effet, les représentations littéraires de Judas en Enfer ne s'insèrent pas nécessairement dans une conception de la trahison comme péché suprême. La légende de saint Brendan et les autres visions des XII^e-XIII^e siècles mettent plutôt en avant l'individualisation et le développement du désespoir de Judas, et utilisent la représentation de ce dernier dans le but de transmettre le message de la miséricorde et de la foi. Au XIV^e siècle, on assiste à une ré-archétypisation du sujet Judas, sans doute par le biais des exempla, qui, par leur genre, attendent une figure contre-exemplaire sans ambiguïté. C'est ce que l'on retrouve chez Dante ou encore dans la littérature allégorique. Sur le plan iconographique, l'influence de Dante transforme durablement la

représentation de Judas dans les Jugements derniers : d'éternel pendu, Judas devient l'éternel dévoré¹¹⁴.

III. Construction symbolique et poétique de l'éternel damné dans le *Voyage de saint Brendan* et autres récits de langue française

L'entrée de la figure de Judas dans la littérature légendaire de langue vernaculaire se fait notamment par le biais du motif du personnage supplicié après la mort. Dans la continuité de la représentation de ce dernier dans les apocryphes, et en lien au contexte théologique, culturel et littéraire médiéval, la légende se développe et possède toutefois des traits propres à son adaptation en langue française. Quelles continuités ou évolutions thématiques sont observables dans la construction d'un (paradoxalement nouveau) personnage de légende ? La matière abordée par ses occurrences, depuis le lien de Judas avec les châtements infernaux jusqu'aux effets poétiques mis en œuvre dans sa représentation, semble à la fois représentative et déterminative de l'évolution du regard qu'on lui porte, défini également par l'histoire littéraire.

1) Espaces et temps du supplice de Judas

a. La corporéité

Le motif de la rencontre avec Judas aux enfers, ou dans un lieu qui s'en approche, relève d'un paradoxe qui parcourt tous les récits de visions : l'Enfer est-il un lieu abstrait dans lequel sont envoyées les âmes des défunts, ou un lieu de châtement corporel et donc physique ? Depuis les premiers apocryphes fondant le mythe des enfers et la pensée patristique du IV^e siècle, l'Enfer est un lieu de souffrances réaliste : la douleur du châtement corporel doit donc être décrite précisément, et ainsi donner l'idée sensible, perceptible, de la douleur provoquée

¹¹⁴ Voir Anne Lafran, *op. cit.*, p. 508 s.

indirectement par le péché. Dans les visions représentant Judas en âme damnée, cette posture est bien visible et déterminante. Les saints et héros, comme notamment Brendan ou Huon, voyagent corporellement et voient également la corporéité du damné Judas.

Dans ces récits, et peut-être surtout dans la légende de Brendan, une grande importance est laissée aux notions de découverte et de connaissance. Dans cette perspective, les thèmes de la vue et de la perception sont développés, en tant que passeurs de vérité. C'est cette quête de connaissance et de révélation qui pousse Brendan à s'approcher du rocher qu'il aperçoit et où il voit finalement un homme. La vision physique est explicite (v. 1213¹¹⁵) et l'île de Judas devient donc une étape à leur voyage, fantastique mais non rêvé. Le genre auquel appartient le *Voyage de saint Brendan* relève ainsi d'un aspect iconographique (rappelant un tableau ou une fresque) et « visionnaire » au sens propre du terme ! La corporéité de Judas ne fait aucun doute, d'autant qu'il détaille de manière très précise les souffrances physiques qu'il endure. Le fait que Brendan voie Judas est d'autant plus important et nécessaire que le saint ne voit pas, en revanche, tous les détails des tortures que le traître lui expose. Le Judas physique est donc présent comme un témoin réel et rapporteur de la géographie infernale et de ses châtiments. Il est un malheureux témoin privilégié et un intermédiaire indispensable à l'apport de connaissance et de vérité.

b. Les espaces

Si Brendan et ses compagnons traversent la région des enfers, c'est bien Judas qui en rapporte les précisions, notamment quant à la conception des espaces infernaux, particulièrement originale chez Benedeit. Judas se tient sur un rocher aux abords des deux enfers¹¹⁶ dans lesquels il subit ses peines. La formation des espaces de l'au-delà est nécessairement liée au contexte théologique et littéraire du développement des visions. Le *Voyage de saint Brendan* de Benedeit occupe une place importante dans la différenciation de différents lieux de peine, séparation qui atteindra son plus haut degré de théorisation avec la création du Purgatoire. Or, l'œuvre place indirectement cette théorie primitive...dans la bouche de Judas, qui en devient donc le relais. Le personnage a donc une grande importance dans l'aspect visionnaire du texte puisque c'est lui qui décrit l'Enfer et en donne la structure. Il a

¹¹⁵ Toutes les références à l'œuvre prendront pour support l'édition de Ian Short et Brian Merrilees, *op. cit.*

¹¹⁶ « Pres est li lius / As diables u est li fius » (v. 1323-1324).

également et indirectement une place importante dans l'histoire littéraire de l'au-delà puisque la division en deux enfers est une étape vers l'invention du Purgatoire¹¹⁷.

C'est Brendan qui demande au traître à quel endroit ce dernier se trouve lorsqu'il n'est pas sur le rocher qui lui sert de lieu de repos. Judas lui décrit alors les « Dous enfers » (v. 1327) dont il est le seul à connaître la globalité :

Fors mei ne set uns suls de nus
Quels des dous seit plus penus ;
N'est nuls plus ait que l'un des dous,
Mais jo chaitis ai amedous. (v. 1335-1338)

L'un des deux enfers est « en munt », l'autre « en val » (v. 1339), et ils sont séparés par une mer brûlante. L'enfer « du haut » est un enfer de feu et celui « de bas » un enfer de glace : « Cil pres de l'air calz e sullen, / Cil pres de mer freiz e pullenz » (v. 1345-1346). Judas alterne chaque jour entre ces deux espaces dans un mouvement cyclique et incessant : « A l'un jurn munte, l'altre descent » (v. 1349). Cette alternance entre le chaud et le froid se trouvait déjà chez Bède le Vénérable dans la *Vision de Drythelm* ; il est possible que Benedeit y ait puisé son inspiration.

Les lieux décrits par Judas attestent de l'évolution de l'aspect géographique de l'au-delà. Le fait que le texte fait preuve d'une répartition des espaces de l'Enfer, et, en l'occurrence, que Judas y ait une place à part, montre la volonté de mise en ordre et de séparation entre les espaces post-motem. On peut rappeler que la notion du double Enfer existe déjà depuis les Pères, ainsi que l'idée d'un enfer supérieur qui permettrait d'en sortir, donc une sorte de purgatoire, qui s'opposerait à l'enfer profond dont il est impossible de s'échapper (comparable au puits dans lequel est plongé Judas dans certains apocryphes). Chez Benedeit, il n'est pas fait mention de cette différenciation : l'invention des deux enfers en littérature semble se développer dans le but de répartir les peines et caractéristiques et de donner à Judas une peine à caractère symboliquement cyclique. Le Purgatoire en lui-même s'installera progressivement dans la croyance entre 1150 et 1250 environ, le XII^e siècle introduisant plusieurs éléments structurels qui annoncent ce « troisième lieu ». Dans le contexte de la naissance et de la diffusion du Purgatoire, le développement de Judas chez Benedeit joue donc un rôle important dans la transmission des idées et la construction du mythe ; ainsi le voyage continu du

¹¹⁷ À ce sujet, voir Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, *op. cit.*

supplicié ainsi que la place de Judas « à l'écart » des autres damnés n'est certainement pas un hasard.

La *Chanson d'Esclarmonde* et *Baudoin de Sebourc*, sans développer la description géographique de l'Enfer, conservent l'idée d'un lieu intermédiaire où les héros peuvent rencontrer Judas. Ce lieu ne peut être une région infernale puisque Huon et Baudoin ne sont pas des personnages saints et ne pourraient donc avoir un accès direct à l'au-delà. De plus, la rencontre avec Judas entre dans ces deux œuvres dans la logique de la pérégrination héroïque et n'est qu'une aventure parmi d'autres – on peut rappeler que dans l'*Esclarmonde*, Judas même la prochaine aventure. Cette dernière œuvre se différencie du Voyage de saint Brendan en ce que le lieu de rencontre avec Judas correspond à son lieu de châtiment. Judas n'est donc pas en Enfer ! Son lieu de supplice est ainsi plus ambigu, même si l'on y retrouve toujours la présence de l'eau. La localisation y est originale et assez mystérieuse ; l'auteur a choisi de placer cette rencontre dans un lieu symbolique, situé quelque-part entre le réalisme géographique et la merveille de l'au-delà : le *gouffre de Saternie* (v. 1032¹¹⁸) correspondrait effectivement à la fois à une « médiévalisation » du golfe de Satalie (lieu géographique mais aussi mythologique) et le nom de *Saternas*, utilisé plus loin dans le texte (v. 3130) et à rapprocher de *Satan*. C'est par l'invention de ce lieu symboliquement infernal que l'auteur permet à Huon de rencontrer Judas (puis Caïn) sans le faire descendre aux enfers ; il répond ainsi au paradoxe qui pourrait se poser : le statut de Huon ne lui permet pas de voyager dans l'au-delà, or le fait que Judas ne soit pas en Enfer pose un problème théologique.

Ces dernières occurrences démontrent ainsi l'ambiguïté de la géographie infernale et de la place qu'y occupe Judas aux XII^e-XIII^e siècles, ainsi que la certaine importance de la représentation du personnage dans l'invention progressive du Purgatoire. À partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, la division entre Enfer et Purgatoire s'intensifie, bien que le « Miracle des deux frères » de Gautier de Coinci, par exemple, montre qu'une certaine ambiguïté demeure encore. Ce texte est composé à une époque intermédiaire, après laquelle on va de plus en plus vers une séparation nette et une sous-division géographique par « cercles » de pécheurs : c'est ce que l'on voit chez Dante puis chez Guillaume de Deguileville par exemple. Judas n'en est cependant plus le témoin ni le relais, et sa figuration ne trouve de l'importance que dans sa peine symbolique.

¹¹⁸ Nous nous reporterons toujours à l'édition de Barbara Anne Brewka, *op. cit.*

c. *Les temps des châtements*

C'est aussi par le traitement de la temporalité que les œuvres étudiées amorcent l'idée du Purgatoire. La représentation des peines infernales et surtout du repos qui est accordé à Judas dans la légende de saint Brendan n'amorcerait-ils pas la notion de temporalité des châtements ? Cependant, pour Judas, la temporalité n'est pas linéaire ni limitée mais cyclique et infinie. Seul un saint-héros comme Brendan peut, au cours d'un récit mythifiant, imposer une sorte de « pause » dans le temps cyclique des enfers de Judas, comme un arrêt du temps de la punition éternelle en signe et message de très grande charité.

Dans la *Navigatio sancti Brendani*, puis chez Benedeit, Judas a droit à une trêve dominicale, et Brendan requiert pour le traître un prolongement de son répit au lundi matin. La trêve dominicale est à comparer avec le texte de la Genèse : le dimanche est le jour du repos de Dieu...et, à son image, des hommes – même Judas ! Le prolongement demandé par Brendan rompt toutefois le rythme biblique et terrestre en brisant temporairement le calendrier infernal de Judas. Ce calendrier des peines est un motif particulièrement original, venant donc calquer la division temporelle de la Terre et de la liturgie en Enfer ! D'autant que les jours de trêve de Judas sont élargis à certaines fêtes du christianisme :

Cist est repos de mun peril,
Que al samadi prenc al seril,
Dïemaine trestut le jurn
Desque al vespere ai tel sujurn,
E del Noël la quinzeine
Ici deport ma grant peine ;
E as festes la Marie
Mes granz peines n'i ai dunc mie ;
Pasches e a Pentecoste
Fors tant cum veiz n'i ai plus custe (v. 1303-1312)

Le calendrier des repos de Judas est donc parallèle au calendrier liturgique commun aux chrétiens¹¹⁹. En plus de montrer la puissance de ces fêtes auxquelles on a même recours pour l'organisation de l'Enfer, cela montre comment le mythe des enfers se fonde en reflet des coutumes humaines et médiévales. Judas est mis en scène dans un Enfer *actualisé*.

¹¹⁹ Les « festes Marie » correspondent à la purification de la Vierge (2 février) et l'Assomption (15 août).

2) Judas mis à nu

a. Nudité et dévoilement : Judas se raconte

Si le jugement de l'humanité est double et paradoxal dans le christianisme – on juge l'âme, puis c'est le corps qu'on châtie – la punition corporelle et physique rejoint symboliquement la souffrance intérieure. C'est particulièrement visible dans l'utilisation du discours de Judas par Benedeit. L'âme de Judas a été tirillée et tentée dans sa spiritualité : après sa mort, il doit donc subir un tiraillement physique éternel, le ramenant à sa foi qui a cédé au mal. Dans les représentations iconographiques de la même époque, le jugement de l'âme est parfois représenté par un combat symbolique entre anges et démons. C'est ce qui s'est déjà joué, hors récit, pour l'âme de Judas qui est largement emportée par le diable. Dans le *Voyage de saint Brendan*, la subjectivité de Judas est mise en avant dans sa parole, et est annoncée déjà par son aspect physique : Judas est « nud » (v. 1222), comme il se mettra à nu dans son discours et témoignera de sa vérité. Cela dit, sa nudité est corporelle – témoignant aussi de son dénuement face à la torture – tandis que son visage reste caché (« D'un drap lié d sun vis aveit », v. 1225). Le *dévoilement* du personnage est donc surtout celui de sa parole.

Judas raconte effectivement son histoire à la première personne, fait original et précurseur de sa prise de parole au théâtre au XV^e siècle¹²⁰. Alors que Brendan lui demande qui il est et le « forfait » (v. 1260) qui l'a amené là, le traître se présente et raconte son histoire apostolique sur pas moins d'une trentaine de vers (v. 1265-1299), dont voici le début :

Jo sui Judas qui serveie
Jesu que jo traïseie.
Jo sui qui mun seigneur vendi,
E pur le doul si me pendi. (v. 1265-1268)

Ces quatre vers résument le discours qui suit mais surtout l'histoire de Judas, poétiquement synthétisée en quatre verbes d'action en position rimique : « serveie », « traïseie », « vendi », « pendi ». Par ailleurs, le personnage donne pour cause de son suicide son « doul » : le mot se rapporte de manière certaine au désespoir qui l'a emporté, et qui est péché, mais il présente la désespérance de Judas sous l'angle de la douleur, de la souffrance. L'autoportrait que livre

¹²⁰ Par exemple, dans le mystère de la Passion d'Arnoul Gréban, Judas fait le récit de son passé au cours d'un monologue (cette fois, il n'est donc pas destiné à un autre personnage).

Judas est particulièrement travaillé par Benedeit, qui le place au centre de son propre discours – le leitmotiv anaphorique en « Jo sui » en est représentatif :

Jo sui Judas (v. 1265)
Jo sui qui mun seignur vendi (1267)
Jo sui qui sun aveir guardai (1271)
Jo sui li fels qui Deu haï (1281)

On retrouve la même structure de manière beaucoup plus concentrée dans l'*Esclarmonde* :

Je sui Judas, qui traï Damledé;
Quant l'oc traï, j'en fui si aïrés
Qu'a mon seignour n'ozai merci crier. (v. 1059-1061)

...ce à quoi s'ensuit un récit résumé de son passé, toujours à la première personne, avant qu'il n'aborde les châtiments conséquents de son histoire. Son discours, chez Benedeit, revient d'ailleurs sur sa cupidité et son péché de trahison envers le Christ :

Jo sui qui sun aveir guardai,
En larecin le debardai;
E le offrande q'um li portout,
Tut' as povres il l'enhortout,
Jo celoue en mes burses (v. 1271-1275)

As povres Deu bien defendi ;
Or sunt riche, e jo mendi.
Jo sui li fels qui Dieu haï,
Le simple agnels as lus trahi. (v. 1279-1282)

Le péché d'avarice de Judas est développé dans son propre discours mais aussi, indirectement, le message christique affirmant que les pauvres seront riches, et inversement ! Cette dénonciation implicite de la cupidité entre certainement dans le contexte anti-judaïque qui lui est liée, d'autant que Judas compare ensuite les Juifs à des loups, à qui est livré l'agneau christique.

b. La (prise de) conscience du péché : vers un repentir ?

Le discours de Judas montre cependant que ce dernier a conscience de son péché. Lorsqu'il détaille les actions de cupidité qu'il a menées, il sait ce qu'il aurait dû faire et où il a failli. Lorsqu'il parle de la Passion du Christ, qu'il a causée, il semble que la vérité lui soit apparue, encore une fois, par la vision, la vue. Et c'est encore une anaphore qui vient verbaliser ce passage à la compréhension (prise de conscience ?) de Judas :

Quant vi as mains ert as Judus, (v. 1285)
Quant vi que as gabs l'aürouent, (1287)
Quant vi vilement que fud traitez,
Sachez que fui mult dehaitez. (1289-1290)
Quant vi qu'en cruz esteit penduz,
E fud a mort de mei venduz,
Les deners tost offri trente ;
Cil ne voldrent cuilir rente.
Repentance n'en oi sage,
Ainz me tuai par ma rage. (v. 1293-1298)

Cette nouvelle narration de la Passion, longuement développée par rapport à celle de la *Navigatio*, nous donne un point de vue intérieur, subjectif, sur les événements. Judas a bien conscience de tout le problème de son suicide : il a cédé à la « rage » alors qu'il aurait dû aller vers la « Repentance ». Ce récit de la Passion et de la pendaison de Judas par lui-même a certainement une valeur didactique et morale, mais pas seulement : la représentation de Judas fait un grand pas vers la subjectivité.

Peut-on dire que Judas a un désir de repentance ? Et si oui, ce dernier est-il dû à la prise de conscience ou à la souffrance des châtements endurés ? Chez Benedeit, le sentiment de repentance de Judas ne semble pas seulement symbolique ; au contraire, il est développé de manière que l'on pourrait presque qualifier de « réaliste », ou en tous cas, il passe par une émotion humaine : le discours de Judas à l'arrivée de Brendan est plein de culpabilité et de désir de délivrance :

Quant l'unde ad fait ses empeintes,
Mult lassement fait ses pleintes :
« A ! reis, Jesu, de majestét,
Faldrat ma morz n'ivern ne estét ?
Jesu, chimoiz tut le trone,
a est ta mercit itant bone.

Jesu, tant es misericors ;
Ert nul'hure que seie fors ?
Jesu, li nez de Marie,
Ne sai si jo mercit crie :
Ne puis ne l'os, quar tant forfis
Que jugemenz de mei est pris. »
Quant le oit Brandans issi plaindre,
Unches dolur nen out graindre (v. 1237-1250)

Le vocabulaire utilisé par le narrateur introduit le discours de Judas comme une *plainte*. Il est vrai qu'il est empreint de registre pathétique et de lamentation, faisant de ces paroles prononcées avant le dialogue avec Brendan une sorte de *planctus*. Plus qu'une plainte, il s'agit même d'une prière, adressée à Jésus-Christ. Judas dit ici tout son désir de pénitence et de pardon, et pourtant, commet l'erreur de ne toujours pas croire totalement en la miséricorde du Christ et dit ne pas oser implorer son pardon. Le discours de Judas le développe donc en grand désespéré.

Dans l'*Esclarmonde*, comme dans le *Voyage de saint Brendan*, l'homme d'abord mystérieux débute sa plainte puis, à la demande de Huon, donne son identité et les raisons de sa présence en ce lieu : il a trahi son maître Jésus et n'a *pas osé* demander son pardon : « a mon seignour n'ozai merci crier » (v. 1061). Une nouvelle fois, on établit un rapport net entre le *Voyage* et l'*Esclarmonde*. À l'inverse, chez Gautier de Coinci puis dans la littérature postérieure, le sort de Judas est collectif et non individuel, et l'absence de sa prise de parole empêche tout développement de sa conscience.

3) L'eau et le feu : les châtiments

Dans le *Voyage*, les peines infernales décrites par Judas s'inspirent certes de sources anciennes comme la *Visio Pauli* par exemple, mais le principal semble le fruit de l'invention de Benedeit. Les supplices de Judas sont élaborés selon un calendrier hebdomadaire très précis, alliant entre autres le supplice de la roue à celui des fers en passant par l'écorchement. Les longs vers développant les châtiments de Judas sont particulièrement précis et sordides, d'autant que l'énumération est vertigineuse :

[...]
Illoes sui tost ferliez,

De diables mult escriez ;
 El lit sui mis sur les broches ;
 Sur mei mettent plums e roches ;
 Illoces sui si espëez
 Que mun cors tant percét vëez.
 Al mecrei sus sui rüez
 U li perilzm'i est müez :
 Pose del jorn buil en la peiz
 U sui si teinz cum ore veiz ;
 Puis sui ostét e mis al rost,
 Entre dous fus liéed al post. (v. 1363-1374)
 [...]

La longue description des supplices du traître influencera la représentation des tortures infernales, dont celles de l'*Enfer* de Dante. Certaines thématiques soulevées par l'énumération des peines sont nettement symboliques, soit en tant que châtiments archétypaux constructifs du milieu infernal, soit en tant qu'images en reflet du passé (ou du présent) de Judas.

a. La symbolique de l'eau

L'eau est par tradition l'un des éléments de la Justice de Dieu. Depuis la Genèse, et notamment l'épisode de Noé, elle est symboliquement le châtiment et le miroir de la volonté divine. Dans le *Voyage de saint Brendan*, l'image d'un Judas supplicié au milieu des eaux est justifiée à la fois par la nécessité du récit de navigation et par la représentation de l'Enfer comme une île, selon la tradition celtique. Pour Judas, l'eau devrait être synonyme de repos puisque sa présence sur le rocher est signifiante de son repos. Or c'est tout l'inverse, puisque les vagues prolongent son châtiment même pendant sa trêve. On remarque alors la différenciation opérée entre les tortures de l'Enfer et la trêve à la fois miséricordieuse et tout de même punitive du Ciel. D'ailleurs, les vagues venant fouetter Judas en continu sont aussi bien dues à l'eau qu'à l'air, et plus précisément le vent, le souffle, élément à la symbolique éminemment chrétienne également.

Lorsque Benedeit décrit le supplice des vagues subi par Judas (v. 1227-1236), il emploie le mot *turment* (v. 1235 : « Turment grant ad »), pouvant à la fois signifier « tempête » et « souffrance ». Cette double signification est possiblement volontaire de la part de l'auteur, et le rapprochement linguistique est aussi un rapprochement symbolique : la tempête dont il est question est celle du châtiment et de la douleur de Judas.

Dans l'*Esclarmonde*, l'eau constitue le supplice continu de Judas. Élément fondateur de la Genèse, l'eau est soumise à l'intemporalité et l'universalité : puisque Judas a commis le plus grand mal de l'histoire de la chrétienté, il doit souffrir de « Toutes les iaues » créées par Dieu (v. 1070), de tous temps et « Dusqu'a tele eure que li mons finera » (v. 1075). Judas subit donc les eaux de la Création (qui existaient bien avant, donc, sa propre vie et ses péchés) et subira celles de l'Apocalypse.

Par ailleurs, l'image de Judas au milieu des eaux peut être rapprochée de la légende œdipienne, qui commence à circuler au moment où Benedeit compose son propre texte, et où, selon certaines versions qui rapprochent Judas de Moïse, l'enfant est abandonné sur les eaux. Les traditions et symboliques concernées sont très différentes, mais on pourrait y voir une représentation de la destinée de Judas.

b. Les flammes

Chez Benedeit, le feu est l'élément constituant et définissant l'Enfer : ce dernier est en fait décrit comme une île volcanique, d'où sort de la fumée et des sortes d'éruptions (v. 1205-1210) ; même la mer qui le sépare en deux est ardente et brûle (1341-1342). Le feu est de plus particulièrement présent dans les châtiments de Judas. Le mercredi, il est rôti entre deux feux (v. 1374), lié à un poteau ardent (1377-1378) et enduit de poix pour mieux brûlé (1379-1382). Le jeudi pourtant, Judas a si froid qu'il souhaiterait retourner dans le feu (v. 1394) ! Le vendredi, il est écorché et roulé dans la suie et le sel au moyen d'un pieux ardent (v. 1404). Le feu est donc instrument de torture. La brûlure du corps de Judas rappelle ostensiblement les métaphores utilisées afin de désigner le feu de la tentation qui le traverse avant la trahison dans les réécritures bibliques. Ayant succombé à ces flammes de son vivant, il est condamné à être brûlé par celles de l'Enfer après sa mort.

Les épreuves de l'« ardent » et du « glacé » ont une valeur purifiante dans l'imaginaire chrétien¹²¹. La lecture symbolique des éléments a, de plus, un caractère contextuel : en parlant de l'invention des châtiments du Purgatoire aux XII^e-XIII^e siècles, Jacques Le Goff indique que « Le feu [...], tout en restant un symbole porteur de sens, celui du salut par la purification, est devenu un instrument au service d'un système complexe de justice, lié à une société toute

¹²¹ Voir Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, *op. cit.*, p. 18 s.

différente de celles qui croyaient au feu régénérateur »¹²². Le *Voyage de saint Brendan* et les peines ardentes qui y sont vécues et décrites par Judas semblent à la fois représentatives dans ce passage et déterminantes dans sa première évolution littéraire.

c. Avant la bouche de Lucifer : le corps déchiqueté

Si, par l'intermédiaire de la voix même de Judas, l'auteur arrive à une description poussée de l'horreur, portée par une multiplication des procédés de torture et des instruments qui leur sont liés, l'œuvre rejoint la pensée théologique dans l'idée qu'à une grande souffrance corporelle doit correspondre souffrance intérieure. Le feu représente de manière symbolique et poétique ce concept, de même que la notion de corps dévoré et/ou déchiqueté. Toujours dans le *Voyage*, Judas a le corps percé (« mun cors tant percét vëet », v. 1368) et écorché (v. 1401 ; 1407) : la torture de la chair à vif correspond aussi à une forme de destruction du corps.

Le thème du corps en destruction se rapporte à l'idée de l'anéantissement du sujet concerné. De la même manière, et dans la continuité de la tradition des visions, Judas est parfois plongé dans l'obscurité. Chez Benedeit, le supplice réservé à Judas les samedis est celui de l'enfermement dans une geôle où il reste allongé dans le noir : « Iloeces gis, n'i ai lüur, / En tenebres e en piür » (v. 1417-1418). La *Chanson d'Esclarmonde* va plus loin dans ce processus puisque le supplice continu de Judas est celui d'avoir les mains liées et les yeux bandés dans le gouffre où il se trouve : empêché de se mouvoir et plongé dans l'obscurité, Judas se trouve passif et immobile au sein d'un environnement chaotique.

La destruction éternelle du corps de Judas atteindra sans doute son point d'acmé chez Dante, où il est représenté dévoré par l'une des bouches de Lucifer. De plus, sa position (le haut du corps dans la bouche du diable) le condamne également à l'obscurité. On constate cependant une inversion originale dans le *Pèlerinage de l'Âme* de Guillaume de Deguileville, où c'est la bouche de Judas (ou plutôt la gorge) qui est châtiée !

¹²² *Ibid.*, p. 23.

4) La compassion pour Judas

La notion de repos dans la damnation est sans doute influencée par d'autres textes comme *l'Apocalypse de Paul*, mais la légende de saint Brendan introduit deux éléments d'originalité : le fait d'accorder un repos à Judas¹²³ et le calendrier des trêves en reflet du calendrier liturgique¹²⁴. Cette mitigation des peines de Judas est particulièrement développée dans la *Navigatio* puis le *Voyage*, qui accordent une grande importance au thème de la miséricorde christique et à la notion de pardon. La trêve n'est effectivement pas accordée par l'Enfer mais par la bonté christique, et le fait que même Judas puisse en bénéficier ajoute encore au contraste souvent mis en scène entre les deux personnages. On peut rappeler que la figure Judas est souvent utilisée afin de mettre en avant l'amour du Christ en contraste de son déshonneur. La *Chanson d'Esclarmonde* rappelle cette opposition entre le don d'amour par Jésus et celui de la trahison par Judas, dans le discours même de ce dernier : « Jhesucris mout m'ama: / En sa compaigne maint jour honoré m'a. / Jou le vendi, mais chier vendu le m'a » (v. 1066-1068). Si le lieu de rencontre entre Huon et Judas n'est pas un lieu de repos, c'est bien par l'action du Christ que le traître est relativement protégé, et ce dernier donne même l'impression, dans son discours, que Jésus a posé la toile protectrice sur lui de manière directe et physique :

C'un poi de bien li miens caitis cors n'a
De cele toile que vous veés ila:
Lés mon vizage Jhesucris mize m'a:
D'endroit la toile, nul mal ne me fera. (v. 1078-1080)

Parallèlement à la compassion christique, montrée indirectement mais par des éléments symboliques concrets, le *Voyage* et l'*Esclarmonde* mettent en scène des héros qui mettent eux-mêmes en œuvre le message de compassion et de miséricorde dans leur réaction face à Judas. Les larmes du saint et du héros prouvent leur émotion sincère face à la plainte pathétique de Judas et ses souffrances. Au moment où Brendan lui adresse la parole pour la première fois, et avant même d'apprendre son identité, le saint est ému au point d'interrompre ses questions : « Pur le plurer Brandans ne pout / Avant parler, mais dunc se tout » (v. 1261-1262). Il pleure de nouveau lorsqu'il entend les souffrances qu'endure le pécheur : « Plurout Brandans a larges

¹²³ Voir à ce sujet Paull Franklin Baum, « Judas' Sunday Rest », art. cit.

¹²⁴ Voir également Glyn S. Burgess, « La souffrance et le repos dans le Voyage de saint Brendan par Benedeit », dans *Miscellanea Medievalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, 1998, vol. 1, p. 267-277.

plurs / D'ïço que cist ad tantz dolurs » (v. 1439-1440). L'insistance sur les pleurs du saint, révélant sa tristesse et donnant dans le même temps un grand exemple de compassion, met en avant le héros modèle qu'il doit être pour le lecteur médiéval. Judas pathétique provoque la pitié de saint Brendan, et donc du lecteur. Le modèle donné ainsi au public médiéval constitue un éloge de la charité sans borne, même à l'encontre du pire des pécheurs. Dans l'*Esclarmonde*, Huon pleure aussi, mais après avoir quitté Judas (v. 1089).

En plus d'imiter le Christ par un sentiment miséricordieux, saint Brendan fait même la démonstration d'un pouvoir qui l'élève encore et le rend semblable à celui-ci. Au soir du dimanche, au moment où les diables viennent chercher Judas afin de le ramener aux lieux de ses tortures, Brendan leur fait face et parvient à leur imposer de ne pas s'approcher. Brendan reste auprès de Judas jusqu'au lundi matin, et, alors que les diables menacent d'alourdir les peines de Judas du fait de cette trêve supplémentaire, Brendan leur ordonne encore de ne pas lui faire plus de mal que ce qu'il ne doit déjà supporter. Cet épisode est particulièrement révélateur de la mise en valeur du saint, qui peut user d'un pouvoir sur l'au-delà par le biais de sa foi, ainsi que de la très grande charité dont il fait preuve et à laquelle même l'Enfer se soumet. Le regard sur le pécheur Judas passe ici par le prisme d'une humanité miséricordieuse, et c'est peut-être en partie ce qui explique le grand succès que connaîtra le texte, qui donne lieu à de multiples réécritures.

Non seulement le Christ et le saint font preuve de compassion envers Judas, mais ce dernier est, en quelque sorte, en partie réhabilité : c'est ce que l'on voit lorsque le personnage donne l'explication et la provenance des quelques objets apaisant ses peines. Benedeit a repris, sur ce point, la *Navigatio*¹²⁵ où le traître détaille l'origine de chaque objet ou élément vu par Brendan. Le voile qui lui protège le visage correspond par exemple à celui qu'il a donné à un pauvre nu. La présence de ce motif renforce encore nettement le message de charité passé par cet épisode de la légende, mais il fait aussi évoluer de manière presque radicale le regard porté sur Judas : ce dernier n'est finalement pas complètement noir !

La légende de saint Brendan valorise donc une miséricorde qui paraît presque plus sentimentale que théologique dans la manière dont elle est transmise ici. La plainte pathétique de Judas, la peine du saint qui lui accorde un répit, la mitigation des peines permise par les

¹²⁵ Paull Franklin Baum (« Judas' Sunday Rest », art. cit.) fait remarquer que la *Vita sancti Brendani* (chap. XXV) intègre déjà ce développement des raisons du réconfort de Judas. Benedeit s'appuie cependant sur la *Navigatio* et en conserve le motif de l'étoffe qui empêche Judas de se noyer correspondant à celle qu'il avait achetée pour un pauvre, ainsi que celui de l'allègement des peines en récompense de la construction d'une passerelle.

quelques événements où le traître a su faire preuve de bonté : le tout porte une image de Judas contrastant avec celle du grand pécheur impardonnable. L'évolution du regard porté sur le personnage passe au prisme d'une mentalité pleine de pitié et de charité qui se développe particulièrement chez les chrétiens des X^e-XII^e siècles, moment de la diffusion de la légende de Brendan. L'entrée de Judas dans la littérature légendaire de langue française passe donc par ce nuancement : même Judas a droit à la charité, même Judas peut être, lui-même, charitable. Paull Franklin Baum va jusqu'à faire un rapprochement entre cette légende et l'*Évangile de Judas*¹²⁶, même si l'écrit gnostique n'était pas connu des médiévaux : la tentation de pardonner Judas aurait-elle fait son chemin dans la culture chrétienne depuis l'Antiquité ? Le rapprochement, bien qu'intéressant, semble difficile tant la réhabilitation de Judas est grande chez les gnostiques, tandis que la mitigation de la peine par la voie de la charité et la réhabilitation très partielle de la noirceur du personnage en semblent éloignées.

Toutefois, et en opposition à un thème prisé des visions apocryphes, le *Voyage de saint Brendan* et plus tard la *Chanson d'Esclarmonde* donnent à Judas l'accès au pardon, accès que néanmoins il ne veut emprunter. Chez Benedeit, Judas dit, lors de sa plainte-prière adressée au Christ, qu'il n'ose lui demander pardon. L'auteur de l'*Esclarmonde* va plus loin dans cette idée puisqu'Huon suggère à Judas d'implorer à présent le pardon de Dieu, mais le traître s'y refuse toujours, persuadé qu'il ne pourra jamais obtenir miséricorde :

« Aï ! » dist Hues, « caitis, com mal ouvras,
Quant de ton maistre ozas vendre le char !
Crie merchi. Dix te le pardonra. »
Judas respont et dist que non fera:
Il est dampnés, trop parleroit a tart. (v. 1081-1085)

Le dernier vers est ambigu : on ne sait pas s'il s'agit de la pensée de Judas, voire d'une sorte de discours indirect, ou s'il s'agit d'une affirmation du narrateur. En tous cas, l'auteur insiste sur le désespoir de Judas comme déni du pouvoir du pardon divin : c'est son principal péché. Le doute est permis quant à la possibilité de salvation de Judas, qui serait un grand symbole de l'universalité du pouvoir et du pardon divins¹²⁷. Mais Judas se montre une nouvelle fois en figure de grand et intemporel désespéré – cependant, si l'on suit l'idée d'un Judas toujours pardonnable, il ne serait pas impossible qu'il finisse par se repentir...

¹²⁶ Art. cit., p. 182.

¹²⁷ On se rappelle du motif apocryphe de Jésus sortant Judas des enfers (simplement pour montrer que c'est possible !) puis l'y renvoyant (*supra*, p. 58).

5) Effets narratifs et dramatiques

Les représentations de Judas supplicié sont également sources de développements formels représentatifs de l'évolution de la littérature. Cette dernière introduit Judas en langue française par le biais de procédés narratifs évolutifs voire hybrides. À ce propos, l'introduction littérale du personnage dans les visions est la plupart du temps soumise à un effet de récit produisant un retardement, et donc une attente, de l'annonce de la présence puis de l'identité de Judas. Pour le *Voyage de saint Brendan*, on peut presque parler de mise en scène et d'effet de « suspense » tant le dévoilement est progressif, d'abord dans le processus de découverte physique, ensuite dans la parole. La prise de parole première de Judas est d'ailleurs sa plainte, non destinée à Brendan, et qui l'introduit d'abord comme un personnage à la fois mystérieux et pathétique. L'effet produit sur le lecteur par la découverte de son identité, après la question de Brendan¹²⁸, doit être important. La *Chanson d'Esclarmonde* reprend le même schéma lors de la découverte de Judas par Huon. Même dans le « miracle des deux frères » transcrit par Gautier de Coinci, l'apparition de Judas aux enfers est renvoyée à la fin d'une énumération qui rend également et syntaxiquement une sorte d'effet de surprise dans cette apparition :

N'est nus qui vos seüst retraire
La paission ne le contraire,
La grant tristece, la grant ire,
La grant doleur ne le martire
Ne les tormens grans et divers
Que Judas, li lerres parvers,
Et pluisour autre traïteur
Sousfroient en cele pueur. (v. 191-198)

Les effets de mise en scène quasi-dramatiques sont nombreux dans ces œuvres et même dans le pourtant précoce *Voyage de saint Brendan*, qui innove en cela vis-à-vis de la *Navigatio* latine. La notion de dialogue est en effet particulièrement exploitée par Benedeit, qui écrit, rappelons-le, un peu avant la période littéraire de la semi-narrativité et de la dramatisation des récits. On tend de plus en plus à l'oralité : Benedeit introduit même à son récit, au moment de la première prise de parole par Judas, une description de sa voix : « Cil lui respunt a voiz basse,

¹²⁸ Les questions posées par Brendan (et plus tard par Huon) sont les mêmes que celles que se pose le lecteur : l'effet d'identification est sans doute introduit dès cette volonté de découverte, pour mieux, ensuite, que le lecteur accède à l'émotion miséricordieuse du saint et/ou du héros.

/ Mult ert roie, forment lasse » (v. 1263-1264). Il s'agit peut-être de la première fois que l'on trouve des détails sur sa voix, son oralité et sa manière de parler – même si la description met surtout en avant la fatigue et la douleur du personnage plutôt que sa voix propre. Composé au XII^e siècle et certainement destiné à un public de Cour, le *Voyage de saint Brendan* a sans doute été diffusé à l'oral, et l'épisode de Judas, empreint d'effets de dramatisation et d'oralité, devait produire une impression à la fois poétique et divertissante sur l'auditoire, alors enclin à réceptionner les messages d'amour, de pardon et de charité envers autrui. La forme narrative se verra exploitée de manière bien différente dans les récits de la deuxième moitié du XIII^e puis du XIV^e siècle, dans lesquels la visée morale est très différente : l'éloge de la miséricorde devient une critique du péché, le Judas pardonnable redevient un Judas archétypal et l'effet dramatique ne joue plus sur l'effet de dialogue et d'oralité mais plutôt sur la dimension spectaculaire du supplice du personnage en Enfer. C'est ce que l'on voit dans l'intégration du motif dans la réécriture de la Passion¹²⁹, dans les exempla et dans les visions tardives comme celle de Guillaume de Deguileville.

Les thématiques abordées par les auteurs dépendent pour beaucoup de la visée, religieuse, morale, littéraire, de leur texte. Plusieurs traits d'analyse ressortent du parcours thématique des œuvres représentant Judas supplicié : la connaissance et le dévoilement du mythe des enfers par un Judas témoin et intermédiaire, le développement de la subjectivité du personnage et de son point de vue sur la Passion, la grande perspective morale relative au contexte miséricordieux ou critique, ou encore, enfin, l'importance de la prise de parole faisant des enfers un lieu de théâtralité et d'individualité. Cette dernière perspective, pouvant paraître paradoxale, rejoint finalement une conception religieuse voire théologique : si l'Enfer est le lieu de la souffrance physique, c'est aussi l'endroit de la douleur de l'absence de Dieu¹³⁰. La manière dont Judas est mis en scène montre particulièrement le désespoir du damné et l'éternité de sa damnation.

Depuis Augustin, l'humanité est divisée et classée selon son rapport au vice et au péché ; ainsi elle se trouve à la fois divisée en catégories précises et diversifiée voire ambivalente. En effet, si l'on peut plus ou moins rationnellement déterminer ce qu'est l'entièrement bon et l'entièrement mauvais, il est plus difficile de différencier le « pas entièrement bon » du « pas

¹²⁹ On pense notamment au poème nommé « Passion de Judas ».

¹³⁰ Jean Chrysostome avait déjà théorisé cet aspect de la souffrance ultime de l'Enfer (voir Georges Minois, *op. cit.*, p. 115).

entièrement mauvais »¹³¹. Judas devrait incontestablement faire partie des damnés entièrement mauvais, sans ambiguïté ; pourtant, les divers éléments thématiques développés dans la représentation littéraire de son supplice post-mortem complexifie et nuance l'archétype. L'évolution de la représentation du traître tendrait-elle à une relativisation du péché humain ?

*

La construction légendaire de Judas est dépendante de l'évolution apocryphe, théologique mais aussi littéraire : c'est peut-être particulièrement vrai pour le motif de Judas supplicié aux enfers. En langue française, l'imaginaire de Judas en Enfer est surtout déterminé par la légende de saint Brendan. Le succès de l'adaptation anglo-normande de Benedeit a « lancé » une tradition thématique, mais pas seulement : par cette tradition, le Judas légendaire se détache de la réécriture biblique et, surtout, se voit développé sur le plan poétique, esthétique et individuel.

Il est intéressant de constater que les auteurs ont presque constamment recours à la figure de Judas au sein d'œuvres charnières de la littérature médiévale française, du *Romanz de Dieu et de sa Mere* d'Herman de Valenciennes au *Voyage de saint Brendan* de Benedeit. Judas accompagne les tournants de la littérature française au Moyen Âge ; il est une figure de référence pour tout auteur porteur d'innovation. Figure assez mystérieuse pour y attacher de nouvelles idéologies, assez humaine pour y développer de nouvelles subjectivités, Judas est un paradoxal porteur, au XII^e siècle, du message de la charité chrétienne, et, dans le même temps, de l'avancée littéraire vers la dramatisation. Si sa représentation en supplicié évolue ensuite aux XIII^e et XIV^e siècles, Judas reste en tous cas le symbole de l'éternel damné. Si cette représentation s'explique par l'analyse patristique et le développement apocryphe, l'image symbolique se construit par la littérature tout au long du Moyen Âge. La légende sur la vie œdipienne de Judas, qui se développe plus ou moins à la même période, ne peut qu'aller dans le sens d'une damnation inévitable du traître et l'y destine même.

¹³¹ Augustin théorise ce partage dans *Enchiridion*, chap. CIX et CX.

CHAPITRE VIII

LES LÉGENDES DE LA VIE DE JUDAS : RÉÉCRITURES MYTHIQUES ET SYMBOLIQUES

Si l'invention littéraire d'un Judas supplicié aux enfers tisse un nouveau récit *post-Passionnel*, il est aisé de démontrer l'importance des récits médiévaux inventant à Judas une vie *pré-Passionnelle*. Le Moyen Âge, friand d'ajouts à l'Histoire sainte et de « Vies » légendaires et merveilleuses, imagine et forge une enfance, une jeunesse et une vie pré-apostoliques au traître biblique. La légende qui a le plus marqué l'évolution du personnage est celle que l'on nomme simplement « Vie de Judas », récit intégré à certaines narrations de la Passion¹ ou développé indépendamment. L'impact de cette légende sur la littérature médiévale est mesurable à son immense diffusion, due notamment à son insertion dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. La vie imaginaire de Judas s'y trouve très proche de l'histoire du héros païen Œdipe, mais présente d'autres traits d'inspiration mythologique ou biblique. Il convient de revenir sur les origines et la première diffusion de cette légende afin, ensuite, d'en observer la transmission en langue française. La première division de ce chapitre montrera que le récit, développé de manière autonome, prend toujours place dans un contexte de diffusion qui lui donne sens et raison. Dans un second temps, il sera plus particulièrement question des problématiques narratives et thématiques portées par les textes, représentatifs de la continuation d'une construction archétypale de Judas dans le cadre d'une actualisation du mythe. Le chapitre se clôturera enfin sur l'examen d'autres légendes venant compléter l'attrait médiéval pour les anecdotes ajoutées au récit de la vie fictive de Judas.

¹ Voir par exemple l'extrait du *Livre de la Passion*, *supra*, p. 143.

I. Genèse, évolution et diffusion de la légende œdipienne de Judas

Sa présence dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine donnera à la « Vie de Judas » un retentissement certain. C'est dans le chapitre 45 (« De saint Mathias ») que l'auteur italien nous rapporte « une histoire, certes apocryphe »² faisant de Judas un nouvel Œdipe. Jacques de Voragine, fidèle à son entreprise de *composition* et à son esthétique de l'*entrelacement*³, insère dans le chapitre sur la vie de Mathias, dernier apôtre et remplaçant de Judas⁴, une longue parenthèse narrative exposant la légende. L'histoire raconte que Judas, alors nouveau-né, fut abandonné par ses parents à la suite d'un mauvais présage, puis élevé par un couple princier dont il finit par tuer le fils légitime ; après avoir fui, Judas revient sans le savoir dans son pays d'origine, où il entre au service de Ponce Pilate, tue son père au cours d'une bagarre puis épouse sa mère, en ignorant l'identité de ses parents ; c'est ensuite la révélation de son crime parricide et incestueux qui conduit Judas à se repentir et à approcher le Christ.

Du fait de l'immense diffusion du recueil composé par Jacques de Voragine, la légende œdipienne de Judas s'est surtout diffusée en latin ; toutefois, des témoignages manuscrits attestent de son succès dans toute l'Europe et indépendamment de la *Légende dorée*. Le parcours qui va suivre s'attachera à la manière dont s'est construite et diffusée la légende, des différentes versions-sources à l'adaptation-réécriture en langue française.

1) Sources latines et origines

La manière même dont la vie œdipienne de Judas est introduite dans la *Légende dorée* pose la question de son origine : « *Legitur enim in quadam hystoria licet apocrypha...* »⁵. Il s'agit effectivement d'une légende que l'on peut qualifier d'apocryphe, et qui se serait construite, selon l'analyse de Paul Franklin Baum⁶, à partir d'une combinaison de motifs

² Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. Alain Boureau, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de La Pléiade »), 2004, p. 222. Le texte de la vie de Judas est édité et traduit aux pages 222 à 224.

³ Ces deux traits sont notamment analysés par Alain Boureau dans *La Légende dorée : Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, Cerf, 1984.

⁴ Actes 1,15-26.

⁵ Iacopo da Varagine, *Legenda aurea*, éd. Giovanni Paolo Maggioni, Florence, SISMEL Edizioni del Galuzzo, 1998, p. 277.

⁶ « The Mediaeval Legend of Judas Iscariot », art. cit.

courants dans l'Europe médiévale, dont bien sûr celui du mythe d'Œdipe. L'étude considérable de P. F. Baum montre l'importance de la diffusion médiévale de la légende, dont les manuscrits témoignent d'une transmission en grec, latin, anglais, français, provençal, allemand, italien, néerlandais, irlandais, etc., et donc à travers toute l'Europe. Cette conséquente diffusion peut s'expliquer par le succès de la *Légende dorée*, mais P. F. Baum démontre que cette vie légendaire de Judas a pu être mise en langue vulgaire à partir de différents modèles latins, au-delà du seul recueil de Jacques de Voragine.

D'après lui, elle se serait développée, selon ses premiers témoins latins⁷, à partir du XII^e siècle. Cependant Joachim Knape⁸ a montré qu'une des traditions textuelles devait en fait concorder avec ce que Jacques de Voragine nomme « histoire apocryphe », qui correspondrait à une compilation de plusieurs textes dont ceux de la *Vie de Pilate* et de la *Vie de Judas*, et qu'il date d'entre la moitié du XI^e et le XII^e siècle. P. F. Baum classe les versions latines de la *Vita Iudae* en cinq traditions, dont celle comprise dans la *Legenda aurea*. Outre cette dernière version, dont nous connaissons l'immense diffusion, et que Baum classe comme la version dite L⁹, la légende se retrouve essentiellement dans :

- le groupe A¹⁰ : il s'agirait d'un stade premier du développement de l'histoire, qui circulait déjà au XII^e siècle.
- le groupe R¹¹ : les onze manuscrits de ce corpus datent au moins du XIII^e siècle. Le texte est quasiment identique à celui de L – Baum parle d'ailleurs du type conjoint RL. C'est cette tradition qui est dépendante du groupe de textes dit « histoire apocryphe », que Knape fait remonter au XI^e siècle.
- H¹², version la plus longue et élaborée de la légende, dont Baum décompte trois manuscrits tous écrits au nord-est de la France.
- le type P¹³, rassemblant deux versions versifiées de la légende, datées du XIII^e et du XV^e siècle.

⁷ Voir *Ibid.*

⁸ « Die "Historia apocrypha der "Legenda aurea" (dt.) » in J. K. et K. Strobel, *Zur Deutung von Geschichte in Antike und Mittelalter*, Bamberg, 1985, p. 113-172.

⁹ Voir pour cette version l'édition critique de G. P. Maggioni, *op. cit.*, p. 277-280.

¹⁰ Edition par Baum, art. cit., p. 490-491.

¹¹ Reconstitution d'un archétype par Baum, *ibid.*, p. 493-494. Baum propose également un schéma de tentative de reconstitution des liens entre les manuscrits p. 495.

¹² Voir sur cette version la plus récente édition et mise au point d'Anne Lafran, « La "tragédie" de Judas. La légende de Judas d'après le manuscrit 1275 de la bibliothèque municipale de Reims », *Le Moyen Âge*, 119 (2013), p. 621-647. À noter qu'Anne Lafran donne une édition d'un seul manuscrit contenant la version appelée « Hr » par Baum ; ce dernier tente de reconstituer une version commune H : art. cit., p. 501-508.

¹³ P. F. Baum fait le point sur ces textes p. 510 et s. Il s'agirait de versions métriques composées à partir des types latins antérieurs ; elles ne semblent pas avoir eu d'influence sur les versions vernaculaires françaises.

Deux versions parallèles proches (R et L) coexistent au XIII^e siècle. La tradition R a certainement eu beaucoup d'influence avant le succès foudroyant de la *Légende dorée*. P. F. Baum précise d'ailleurs que la version L n'est elle-même pas composée par Jacques de Voragine : la *Légende dorée*, écrite entre 1261 et 1266, n'est pas le prototype de cette version qui aurait circulé depuis la fin du XII^e siècle. L'auteur dominicain l'a donc simplement introduite dans son œuvre composite. La popularité immense et immédiate de la *Légende dorée* fera de la version L la plus copiée ; cela n'empêche pas la diffusion continue de la version contemporaine R, racontant une histoire similaire mais dans un langage différent. Par l'impulsion de Jacques de Voragine, le plus grand moment de popularité de la légende latine semble se situer à la frontière entre le XIII^e et le XIV^e siècle. À ce moment-là, au moins quatre formes différentes de la même histoire peuvent être distinguées, dont, aussi, le type H qui a également connu une diffusion importante.

P. F. Baum montre qu'à la fin du XIII^e siècle, la légende se retrouve dans tous les pays et toutes les langues de l'Europe médiévale, et dans des langues vernaculaires aussi lointaines que celles des Pays de Galles, de la Catalogne ou encore de la Bohême. Les représentations artistiques en sont cependant quasi-inexistantes (on peut citer en rare exemple la miniature illustrant la « Vie de Judas » du manuscrit BnF fr. 181). Le grand succès littéraire de ce récit peut s'expliquer en partie par l'importance accordée au péché d'inceste au cours de cette période¹⁴. Les récits médiévaux exploitant cette thématique sont si nombreux que P. F. Baum émet l'hypothèse de la possibilité d'un récit construit en-dehors de toute référence œdipienne. Il est certain que l'histoire d'Œdipe était connue au Moyen Âge, notamment par le biais de la *Thébaïde* ; cependant, il n'y a aucune présence d'un détail ou d'un effet de style qui puisse faire penser qu'une légende de Judas ait pu être écrite avec ce modèle sous les yeux. Quel serait alors l'intermédiaire entre le mythe antique et le récit médiéval ? On peut avancer la théorie de l'influence savante d'Origène, qui compare la prédiction du Psaume CVIII/CIX au crime de Judas, et compare les prophéties sur Judas à celles faites à Laïos, père d'Œdipe¹⁵. Bien

¹⁴ Alain Boureau a d'ailleurs développé une théorie selon laquelle l'inceste de Judas est au cœur d'une édification antisémite médiévale : *L'événement sans fin : Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 209-230. Voir aussi la synthèse d'Elizabeth Archibald, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2001, qui montre bien le contraste (paradoxal ou non) entre la législation historique assez sévère et la largesse de l'imaginaire littéraire concernant l'inceste.

¹⁵ *Contre Celse*, II, 20 (Éd. du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », Paris, 1967, p. 336-345) : la comparaison est intégrée par Origène à un développement sur la prédiction et la prescience. Origène défend l'idée que la prophétie est déterminée par la prescience, et non l'inverse, et que ni l'une ni l'autre n'empêchent « la possibilité d'être ou de n'être pas » (p. 339). Il analyse ainsi la prophétie sur Judas et l'oracle d'Œdipe de manière similaire.

qu'encore très éloignée du récit de la Vie de Judas, l'équation entre ce dernier et Œdipe a pu naître de cette comparaison avant de s'étoffer.

Le lien entre cette histoire ancienne de la légende, à la fois mythologique et patristique, tient en des sources d'inspiration diverses. P. F. Baum développe de manière dichotomique les raisons pour lesquelles la légende pourrait provenir d'une origine antique et théologique, dite « savante », et les arguments allant dans le sens d'autres sources diverses constitutives d'un imaginaire médiéval large et qu'il qualifie de « populaires ». Il est probable que les deux impulsions soient, en fait, tout à fait liées dans le mécanisme de construction de la légende œdipienne de Judas, d'autant que les sources que P. F. Baum désigne comme « populaires » appartiennent également au paradigme littéraire savant du Moyen Âge. Par exemple, le motif du rêve de la mère de Judas, lors duquel elle a un mauvais présage concernant l'enfant dont elle est enceinte, rejoint un topos commun à la mythologie grecque et au christianisme, celui du rêve comme lieu de révélation surnaturelle. L'abandon du fils, faisant suite au motif précédent, peut rappeler Pâris, Œdipe ou encore Persée, mais aussi Moïse ou encore la légende d'Henri III telle qu'elle est contée dans des textes médiévaux dont la *Légende dorée*. Le parricide involontaire renvoie autant à l'histoire de Persée (qui tue son grand-père) qu'à celle de saint Julien l'Hospitalier. Le thème de l'inceste, très fréquent dans la mythologie comme dans la Bible, est, à l'époque où la Vie de Judas se développe, indissociable de la célèbre légende de saint Grégoire ; on peut également penser à celles de saint André et de saint Alban, ou encore la légende italienne de Vergogna¹⁶. Toute la légende pourrait être construite ainsi, sans origine œdipienne, le reste des motifs pouvant être tiré d'autres légendes médiévales, ou de motifs bibliques comme Moïse, etc. Entre une origine populaire en méconnaissance du mythe d'Œdipe et une influence œdipienne forte, les deux hypothèses sont possibles selon Baum. On peut également imaginer une combinaison hybride et évolutive, ayant conduit progressivement à la formation d'une Vie de Judas qui sera elle-même changeante au fil des versions latines – les versions en ancien français resteront pour leur part dans la lignée de la *Légende dorée*. Notons par ailleurs que l'histoire d'Œdipe a été adaptée au XII^e siècle sous forme de « notice » latine, autrement dit en récit en tout point conforme à l'esthétique de la *vita*¹⁷ : il serait selon nous possible que ce format ait pu avoir une influence sur la construction de la Vie de Judas. En tous cas, la représentation littéraire de Judas s'insère, concernant cette tradition légendaire, dans

¹⁶ Voir P. F. Baum, « The mediaeval legend of Judas Iscariot », art. cit., p. 597-599.

¹⁷ Sylvianne Messerli, *Œdipe enténébré : Légendes d'Œdipe au XI^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002, p. 69-97. Ces Vies d'Œdipe sont notamment présentes dans certains manuscrits de la *Thébaïde* de Stace.

l'adaptation directe ou indirecte d'un mythe païen, celui-ci subissant un processus de « christianisation » par étapes.

2) Étapes d'évolution de la légende en latin

L'histoire de la Vie de Judas se constitue au prisme des récits de l'Ancien Testament et de la mythologie gréco-romaine, et se construit suivant l'esthétique de la tradition littéraire de la *Vita* (« Vie ») au Moyen Âge. P. F. Baum et plus récemment Jean-Pierre Bordier¹⁸ ont montré l'évolution de l'histoire de la Vie de Judas d'après ses différentes versions latines. La plus ancienne (version A), datant au plus tard du XII^e siècle, raconte que le père de Judas eut une vision, avant la naissance de son enfant, lui prédisant que ce dernier allait le tuer. Il abandonne alors son fils à la naissance, lui transperçant les jambes et l'exposant dans des fourrés à proximité de Jérusalem, où il sera découvert puis recueilli par des bergers. Adulte, Judas se met au service d'Hérode et, à sa demande, va voler les fruits d'un verger se trouvant être celui de son propre père ; à la suite d'une rixe, Judas le tue. Hérode donne la veuve en mariage à son serviteur. Devenue sa femme, la mère de Judas découvre un jour les plaies sur ses jambes et comprend leur malheur. C'est par cette révélation que Judas est amené à demander miséricorde à Jésus, dont il devient le disciple. La trame de la légende reprend nettement le modèle du mythe d'Œdipe, au cours d'une période où l'on redécouvre la mythologie pagano-antique par sa réécriture latine mais aussi son adaptation en langue vernaculaire. La légende de Judas fait apparaître une succession de « mythèmes » (selon la terminologie de Claude Lévi-Strauss) parfaitement parallèles à ceux qui composent le mythe original : dans les deux cas, l'enfant est exposé à sa naissance et recueilli par des bergers, l'abandon faisant suite à la prémonition du père (le songe correspondant alors à l'oracle qui avertit Laïos) ; on retrouve de part et d'autre le détail des pieds (ou des jambes) transpercés, ainsi que le passage d'une épreuve (celle du Sphinx ou des fruits volés) permettant l'obtention d'une épouse ; enfin, leur destin parricide et incestueux lie de manière évidente le traître biblique au héros mythologique. On remarque cependant que la révélation du double crime ne conduit pas – ou du moins pas immédiatement – Judas à l'auto-châtiment. En effet, l'insertion, à ce moment de sa *vie*, de la rencontre avec le Christ introduit la possibilité du rachat et du pardon. Le destin du héros mythique est réécrit

¹⁸ « Judas au Moyen-Âge. Le mythe de la naissance de l'anti-héros », dans *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, dir. Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 209-231.

dans une visée christianisante : l'adaptation au message chrétien se joue dans le changement de contexte narratif (la narration est située à Jérusalem, au temps de Jésus et sous la gouvernance d'Hérode auquel Judas est emblématiquement lié) et surtout dans l'adaptation des mythes en symboles. Par exemple, la transposition de l'oracle mythologique en songe entre dans le cadre d'une actualisation du motif puisque le rêve est fréquemment utilisé, dans les textes médiévaux, comme lieu de transmission des messages de l'Au-delà céleste ou infernal.

Les autres versions de la Vie de Judas s'apparentent à la légende thébaine mais présentent des détails ou des variantes qui en renforcent le parallélisme ou s'en éloignent. Par exemple, la version dite H, plus tardive, modifie ou ajoute quelques éléments : c'est la mère qui voit en rêve son fils, sous la forme d'une torche sortant de son ventre et incendiant sa propre maison puis toute la Judée, la Galilée et Jérusalem. L'enfant est abandonné dans un coffre en bois et jeté à la mer – le récit quitte la référence à Œdipe pour ce que l'on peut identifier comme un renvoi à Moïse, puisant cette fois sa source dans l'Ancien Testament¹⁹ – puis Judas est recueilli par des pêcheurs qui l'élèvent. Devenu adulte, il participe aux Jeux Olympiques et suscite la jalousie des jeunes gens de son âge : cet ajout original place l'intrigue dans son contexte antique et par la même occasion la fait paradoxalement rejoindre le topos médiéval des tournois ; il se réfère également au thème de l'envie des jeunes gens à l'endroit d'Œdipe, déjà présent dans le *Roman de Thèbes*²⁰. Hérode est remplacé par Ponce Pilate, autre représentant des opposants dans le récit de la Passion. Après la révélation de l'inceste, Judas veut se jeter sur son épée – une première tentative de suicide venant annoncer son destin.

Il est difficile de dire si la version L (celle de la *Légende dorée*, très proche du type R ou « histoire apocryphe ») s'est construite à partir de la version H (ou au moins parallèlement), ou si, à l'inverse, cette dernière version est une adaptation modifiée du type RL déjà préexistant²¹. Quoiqu'il en soit, le type L ajoute, à nouveau, d'autres mythes : le coffre est recueilli par une reine (celle de l'île fictive de Scarioth, qui donne, selon la légende, son nom à

¹⁹ On peut toutefois également penser à un rapprochement avec le mythe de Persée, d'autant que ce dernier est lui aussi recueilli par des pêcheurs.

²⁰ Cité par Jean-Pierre Bordier, « Judas au Moyen-Âge. Le mythe de la naissance de l'antihéros », art. cit., p. 215.

²¹ P. F. Baum penche pour cette dernière théorie, et émet l'hypothèse de l'existence d'un manuscrit grec (X) qui ferait la transition entre les latins A et RL. Il pense par exemple que c'est dans cette version que la vision du père serait devenue le rêve de la mère, et que sont insérés l'adoption de Judas, le meurtre de son frère, la complicité d'Hérode (notamment dans le mariage forcé), la reconnaissance par la mère qui se fait par une révélation psychologique et non physique. Le type RL ajoute également le motif de l'île de Scarioth, qui peut s'expliquer par la présence sur l'île de Corfou d'une ville nommée Skaria, qui fut à une période considérée comme le lieu de naissance de Judas (voir Anne Lafran, « La "tragédie" de Judas [...] », art. cit., p. 628). Le fait que le rôle d'Hérode soit ensuite tenu par Pilate peut être dû à la popularité négative croissante de ce dernier personnage au Moyen Âge, d'autant que sa légende « noire » est transcrite parallèlement à celle de Judas dans le groupe « histoire apocryphe » dont fait partie le type R.

Judas), qui, ébahie par la beauté du nouveau-né, adopte l'enfant qu'elle fait passer pour le sien, avant de mettre au monde son propre fils ; cette péripétie permet d'attribuer à Judas un nouveau crime terrifiant : le fratricide. Jaloux, Judas tue son frère, ce qui rapproche encore sa légende d'un mythe fondateur : celui d'Abel et Caïn dans l'Ancien Testament – mais on pense aussi et encore à Moïse concernant le meurtre du frère légitime par l'enfant adopté. Le recueil de vies de saints de la *Légende dorée* connaîtra une diffusion immense dans toute l'Europe, des copies difficilement dénombrables et des traductions vernaculaires nombreuses. Si les autres versions latines de la Vie de Judas ont pu connaître des adaptations et translations européennes, la version du chapitre 45 de la *Légende dorée* s'imposera comme sa source essentielle à partir de la diffusion de l'œuvre de Jacques de Voragine.

3) Les versions françaises et leur contexte de diffusion

En français, la légende n'aurait peut-être commencé à circuler qu'à partir de la fin du XIII^e siècle, son contenu dépendant alors de celui du type L (ou RL) transcrit par Jacques de Voragine. Peu de témoins médiévaux (manuscrits et incunables compris) transmettent ce texte en français, hormis ceux, nombreux, de la vulgarisation de la *Légende dorée*, en langue d'oc²² et surtout en langue d'oïl²³. Nous excluons ici ces traductions plus ou moins littérales de la *Légende dorée*²⁴, où la légende de Judas est toujours comprise dans le chapitre 45 sur saint Mathias, pour observer comment elle a pu se transmettre de manière indépendante, dans des recueils non hagiographiques. Lister ces différents témoins permettra de tenter de reconstituer le contexte de diffusion de la Vie de Judas en ancien français²⁵ : quel est l'objectif de

²² Notamment *Lo libre de las flos e de las vidas dels sans e sanctas*, traduction intégrale de la première moitié du XIV^e siècle, contenue principalement dans les manuscrits BnF fr. 9759, 6504 et 24945.

²³ De nombreuses traductions, partielles ou complètes, sont effectuées au Moyen Âge. Nous pouvons notamment retenir celle qui a eu le plus de diffusion : celle de Jean de Vignay, révisée plus tard par Jean Batallier. Voir l'édition critique de Brenda Dunn-Lardeau (Paris, Champion, 1997).

²⁴ Nous excluons par exemple le folio 45 du manuscrit 454 de la bibliothèque municipale de Lille, que Baum classait pourtant comme une version indépendante de la légende de Judas, mais qui est en fait une version un peu abrégée de la *Légende dorée*, et où la vie de Judas se trouve bien placée dans le chapitre sur saint Mathias.

²⁵ La liste qui va suivre ainsi que les informations sur les textes et les manuscrits sont en grande partie tirées des travaux d'Eugenio Burgio : « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. I. Le redazioni in prosa della vita di Pilato », *Annali di Ca' Foscari*, 35/1-2 (1996), p. 97-137 ; « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. II. I volgarizzamenti quattrocenteschi in prosa », *Annali di Ca' Foscari*, 35/1-2 (1996), p. 29-75 ; « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Le "hystoires apocryphes" nella "Bible Historiale" », *Annali di Ca' Foscari*, 37/1-2 (1998), p. 153-213 ; « Le redazioni antico-francesi delle vite di Giuda e di Pilato. Per la ricognizione della tradizione manoscritta », *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza, Palermo, 18-24 settembre 1995*, Tubingen, Niemeyer, vol. VI, 1998, p. 69-81.

l'adaptation du texte dans chaque contexte d'insertion dans les manuscrits ou incunables en question ? Les récits²⁶, en vers ou en prose, possèdent différents degrés d'intérêt et d'originalité littéraires, mais la manière dont le texte est inclus dans une œuvre est toujours caractéristique et révélatrice de la visée de l'auteur (ou du copiste). L'étude du contexte manuscrit de chaque version renvoie ainsi à l'intérêt de l'insertion de la légende dans une structure lui donnant sens.

a. Présentation des témoins et de leur contenu

- **T = Turin, L.II.14 (anciennement cod. Gallic. XXXVI, G.II.13)**

Ce manuscrit daté de 1309²⁷ est à la fois le plus ancien et peut-être le plus intéressant de notre corpus. Il fut malheureusement fortement endommagé lors de l'incendie de la bibliothèque de Turin en 1904, et est difficilement situable dans son contexte géographique. Il s'agit d'un très grand recueil, de 586 feuillets à l'origine, de grand format, enluminé. Le contenu du manuscrit²⁸ nous donne très vite un aperçu de l'originalité du projet du (ou des) copiste(s) :

[fol. 1r-] extrait de la Bible de Herman de Valenciennes (création du Paradis terrestre et d'Adam)

Généalogie des Lorrains

débat entre Néron et Virgile

récit de Virgile sur l'histoire sacrée (d'Adam chassé du Paradis à Abraham)

extrait de la Bible de Herman (d'Abraham à l'ascendance de Marie)

extrait du *Romanz de Saint Fanuel* (d'Élisabeth aux miracles de l'enfant Jésus)

extrait de la Bible de Herman (de la visite de l'ange à Joseph à la tentation du Christ)

extrait du *Romanz de Saint Fanuel* (des Noces de Cana à la Résurrection)

prologue de la *Vengeance Nostre Seigneur*

Vengeance Nostre Seigneur

[fol. 103r-] *Prologue des Lorrains*

Hervis de Metz

Garin le Lorrain

[fol. 283r-] *Roman d'Auberon*

Huon de Bordeaux

Esclarmonde

Clarisse et Florent

Ide et Olive

²⁶ Les adaptations théâtrales (résumée en vers chez Arnoul Gréban, dramatique chez Jean Michel) sont également exclues de ce chapitre : il en sera question au chapitre suivant.

²⁷ Fol. 583vb : « Cis livres fu escries en l'an de l'incarnation MCCC et XI ou mois de joing ».

²⁸ Nous reprenons la description et le contenu établis par Gabriele Giannini dans « Poser les fondements : lieu, date et contexte (Essai sur le recueil L.II.14 de Turin) », art. cit.

Godin
[fol. 461r-] version III de *Beuve de Hantone*
[fol. 477r-] *Vie de Pilate*
Vie de Judas
[fol. 583v-] *Dit de l'unicorne et du serpent*
La Housse partie [fol. -586v]

Gabriele Giannini parle d'une compilation « soumise à la section épique du recueil, à laquelle elle fournit un prodrome magnifiant et sacralisant »²⁹. Dans ce sens, les Vies de Pilate et Judas (textes 21 et 22) seraient présentes afin de « clore » la *Vengeance Nostre Seigneur* (textes 9 et 10) en développant la vie et le sort des responsables de la mort du Christ. C'est sans doute dans cette même logique que le texte 16 se trouve être un extrait de l'*Esclarmonde* qui reprend spécifiquement le passage de la rencontre de Huon avec Judas supplicié.

Concernant la localisation de l'écriture du recueil, Giannini évoque plusieurs pistes. Une référence à sainte Benoîte, célébrée à cette époque essentiellement localement dans le Vermandois, ainsi qu'un colophon au fol. 77r, lui font suggérer ce comté comme potentiel lieu d'élaboration du manuscrit³⁰, piste confirmée par la zone de production de l'enlumineur à qui l'on attribue son décor³¹. Cependant, la langue employée ainsi que la proximité du manuscrit avec un autre témoin appartenant à la tradition du cycle des Lorrains et effectué à Paris (aujourd'hui Arsenal 3143) indiquent plutôt une composition parisienne, dans les années 1320, par un copiste d'origine ardennaise et à l'intention d'un commanditaire parisien³². Le doute sur son origine et sa destination accentue le mystère de l'originalité de la conception écrite du témoin. Dans la logique compilatrice du recueil, la Vie de Judas qui y est présente est versifiée et adaptée au ton des autres textes.

- **O = Bodleian, Royal 19 D III**

En prose, nous n'avons pas de trace de la circulation de la *Vie de Judas* avant le XV^e siècle. Le premier témoin est cependant une copie d'un texte du XIII^e siècle, déclinaison particulière de la *Bible historique* de Guyard des Moulins (1251-1332). Le manuscrit Royal 19 D III de la Bodleian Library serait ainsi le seul témoin de la *Bible historique* présentant

²⁹ *Ibid.*, p. 14. Par exemple, les personnages dont il est question dans le texte 10, extrait de la *Vengeance Nostre Seigneur*, se révèlent au texte 11 les ancêtres du héros du texte 12 ainsi que de Huon de Bordeaux (texte 15).

³⁰ *Ibid.*, p. 16 à 19.

³¹ *Ibid.*, p. 23 à 27.

³² *Ibid.*, p. 20 à 23.

l'ajout d'une traduction des textes latins de l'« histoire apocryphe » (type R). La *Bible Historiale*, adaptation de l'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur, aurait été rédigée par Guyard des Moulins entre 1291 et 1295 dans sa première version, puis en 1297 dans une seconde, que représente, entre autres, le manuscrit qui nous intéresse. Le manuscrit a été composé en 1411-1412, et entre lui aussi dans un souci de composition *en tissage*, le texte de la *Bible historiale* alternant avec des extraits bibliques. Le groupe des cinq apocryphes, directement traduits du type R, suivent l'ordre suivant³³ :

[fol. 552c-553a] Vie de Julien l'Apostat
[fol. 553b-555b] Légende de la Vraie Croix
[fol. 555b] Prophétie de la reine de Saba sur la Vraie Croix
[fol. 555b-558a] Vie de Pilate
[fol. 558a-558d] Vie de Judas

Ces récits sont placés après les Actes des Apôtres, que le copiste conclut par la rubrique suivante :

Cy finent les faiz des apostres selon la Bible et selon les Hystoires Scolastiques translatees de latin en françois. Et les translata sire Guiart Desmoulin doian de l'eglise saint Pierre d'Aire en l'eveschié de Terouane

, ce qui pourrait peut-être laisser penser que les textes qui suivent ne sont plus du fait de la traduction de Guyard. Le manuscrit fut exécuté par Thomas de Val, chanoine de l'abbaye de Notre-Dame de Clairefontaine : serait-ce le traducteur de ces cinq textes apposés aux autres contenus dans le manuscrit ? Difficile à croire, au vu de la bonne coïncidence du style et de la langue entre le groupe des cinq légendes et le reste du manuscrit. Cependant, il semble tout-à-fait possible qu'il s'agisse d'un ajout contemporain à la toute première diffusion de la *Bible historiale* à la fin du XIII^e siècle.

- **OR = BnF, fr. 181 ; Bodleian Royal 16 G III**

Les manuscrits Bodleian Royal 16 G III et BnF fr. 181 sont des ouvrages du XV^e siècle ; le dernier est particulièrement soigné dans sa décoration³⁴. Ils contiennent le *De Vita Christi* de

³³ D'après Eugenio Burgio, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Les Hystoires apocrifas nella Bible historiale », art. cit., p. 158-159.

³⁴ Une miniature illustre la Vie de Judas : voir **Annexe 6**.

Jean Mansel en prose française ainsi que « Le Traictié dit La Vengeance de la mort Nostre Seigneur Jhesu Crist », texte de la fin du XII^e ou début du XIII^e siècle, à l'origine en vers, qui a connu une diffusion assez importante (au moins dix manuscrits sont connus pour les versions en vers, dont *T*). Il existe de nombreuses adaptations en prose du texte de la *Vengeance*³⁵, mais l'originalité de ces exemplaires est d'y intégrer la légende de Judas.

Eugenio Burgio a retracé l'histoire de ce texte et des deux témoins manuscrits³⁶. Cette version prosifiée de la *Vengeance* a été écrite par David Aubert en 1456 pour la cour des ducs de Bourgogne ; en 1479, lui-même en aurait fait une nouvelle version, qui cette fois contient la *Vie de Judas*, et qui avait pour commanditaire Marguerite de York – il s'agit du manuscrit de la Bodleian. C'est sous cette même forme que le volume est encore transcrit pour Louis de Bruges avant 1492 (année de sa mort) – et il s'agit cette fois du fr. 181 de la BnF. Les deux manuscrits sont des ouvrages de luxe, avec des miniatures attribuées à l'école d'Alexander Bening.

- **B = BNF, fr. 1370**

Ce témoin est un volume papier daté du XV^e siècle, contenant 155 feuillets. Y sont présents des textes divers, tous en langue française, et que nous pourrions classer ainsi³⁷ :

- 1-61v : Chronique universelle en prose, de la Genèse à l'année 1423
- 62r-77v : « Traicté de la vie Nostre Seigneur et redempteur Jhesu-crist » en prose
- 78r-126v : Vengeance de Nostre-Seigneur en prose, 44 chapitres
- 126v-127v : Lettre de Pilate à César, en prose (sujet : excuses après la mort de Jésus)
- 127v-128v : Lettre de Lentule aux sénateurs de Rome (sujet : Résurrection ?)
- 128v-130v : Vie de Pilate (prose) (d'ap. le cycle de la *Vengeance* ?)
- 130v-135r : Vie de Judas (prose) (*idem* ?)
- 135r-136v : Venue de l'Antéchrist avant le Jugement dernier (prose)
- 136v-139r : Les XV signes du Jugement dernier (prose)
- 139v : Comment rendre grâces à Notre-Seigneur (prose)
- 139v-141r : Comment se gouverner en ce monde (prose)
- 141r-146r : Dits moraux (vers)

³⁵ Au moins quarante-cinq, dont celle éditée dans *La Vengeance de Nostre-Seigneur. The Old and Middle French Prose Versions: The Version of Japheth*, éd. Alvin E. Ford, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies (Studies and Texts, 63), 1984.

³⁶ « Le redazioni antico-francesi delle vite di Giuda e di Pilato. Per la ricognizione della tradizione manoscritta », art. cit., p. 69.

³⁷ D'après Eugenio Burgio, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. II. I volgarizzamenti quattrocenteschi in prosa », art. cit., p. 30-32, et la notice de l'IRHT (consultée sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k140640c/f4.image>).

146v-148r : Manière de se tenir à table (vers)
148v-149r : Patenôtre en français
149r-154r : poésies et prières diverses

Le manuscrit est difficile à dater plus précisément, si ce n'est par l'indice de l'année choisie pour terminer la Chronique universelle (1423) : serait-ce alors l'année de son écriture ? Eugenio Burgio fait cependant remarquer que l'écriture montre des traits graphiques spécifiques au troisième quart du siècle³⁸. Nous n'avons pas connaissance du lieu possible de conception du manuscrit, ni de l'identité des copistes et commanditaires. Le contenu du manuscrit (chronique historique et textes religieux et moraux) indiquerait plutôt une commande nobiliaire³⁹.

- **C = BnF, fr. 5036**

Ce dernier témoin manuscrit date de la fin du xv^e siècle ; il comprend 322 feuillets, de plusieurs mains. Le contenu est un mélange historico-littéraire. Eugenio Burgio émet l'hypothèse « *che la composizione del manoscritto sia avvenuta mediante l'innesto di testi per la più parte di carattere documentario/storiografico su una compilazione in origine a contenuto esclusivamente religioso-moraleggiante* »⁴⁰. Le contenu révèle effectivement une sorte de compilation historique glosée dans un intérêt spirituel, religieux et moral (voir **Annexe 4**). La présence de l'arrêt du Parlement de Paris (texte 15) arrête à 1475 la date minimale de composition du manuscrit. Nous ignorons l'identité des copistes et des commanditaires ainsi que leur contexte notamment géographique. Une unique précision : Mary B. Speer et Yasmina Foehr-Janssens⁴¹ avancent que l'*Histoire d'Hérode, de Judas et de Pilate* (texte 23) serait de la même main que celle du *Roman des Sept Sages en prose* (texte 8). Le manuscrit fr. 5036 est le seul témoin d'une version dérimée (dite « D ») de ce dernier texte, version qui dépendrait d'une variante versifiée perdue, aussi à l'origine d'une copie dite « C » dont le copiste « semble appartenir à la région septentrionale de l'Ile-de-France »⁴². À défaut de donner un contexte de diffusion au manuscrit de C, cette indication montre l'importance du réseau de transmission

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ Voir M. A. Norbye, « "A tous nobles qui aiment beaux faits et bonnes histoires" : The multiple transformations of a fifteenth-century french genealogical chronicle », tiré à part de *The Medieval Chronicle V*, Rodopi, 2008, p. 188.

⁴⁰ Art. cit., p. 33.

⁴¹ Éditrices du *Roman des sept sages de Rome*, Paris, H. Champion, 2017.

⁴² *Ibid.*, p. 43. La version « C » est celle qui a été choisie pour l'établissement de cette édition du *Roman des sept sages*.

duquel il fait partie, et qui semble encore dépendre, au moins en partie, d'un contexte régional parisien.

- **V = Incunable de 1485 dit *Vie de Jésus-Christ***

Le dernier témoin de la légende de Judas en français se présente cette fois-ci sous la forme d'un imprimé dont nous ne connaissons aujourd'hui qu'un exemplaire, conservé à la BnF (RES-H-506) et répertorié par son incipit :

(o) U nom de la benoiste et sainte trinite // Amen A tous bons et vraiz crestiens//...

Il s'agit d'une compilation que l'on nomme *Vie de Jésus-Christ*, imprimée par Robin Foucquet et Jean Crès à Bréhan-Loudéac (Bretagne). L'incunable fut imprimé en 1485 mais la langue du texte laisse penser que ce dernier est plus ancien, et qu'il devait donc déjà circuler dans des manuscrits. Et en effet, le texte semble avoir exercé une influence sur les mystères du XV^e siècle⁴³.

Le contenu résumé de cette compilation nous est donné dans l'explicit :

Cy finist le livre nomme la vie de Jesucrist ouquel est comprinse la creation de Adam et de Eve et du monde jusques a la passion et resurrection. La vie Nostre Dame. La vie saint Jehan Baptiste. La vie de Judas et plusieurs aultres beaulx histoires. Imprimé par Robin Foucquet et Jean Cres. Le dernier iour dapuril. Lan mil iiiic iiiixx et cincq. Deo Gracias. Robin Foucquet⁴⁴

Au début du volume, une table indique plus précisément les sous-divisions du texte, montrant ainsi l'importance de son contenu (voir **Annexe 5**). Le texte constitue donc une Histoire sainte en prose, débutant à la création des anges et s'achevant sur la vie de saint Jean. Le tout est divisé selon l'ordre chronologique du récit biblique, ponctué d'insertion légendaires comme celle de la Vie de Judas.

⁴³ Voir pour un exemple Émile Roy, *Le Mystère de la Passion en France, du XIV^e siècle au XVI^e siècle*, rééd. Genève, Slatkine, 1974, p. 248.

⁴⁴ Les transcriptions d'après cet incunable sont les nôtres.

b. Remarques analytiques sur la Vie de Judas dans les témoins

Les contextes historique et littéraire des versions de la légende font apparaître différentes tendances de transmission.

La Vie de Judas insérée dans le recueil *T* a été éditée en 1869 par Alessandro D'Ancona⁴⁵. Il s'agit à notre connaissance de la seule version en vers de cette légende – le texte contenu dans le manuscrit Bodleian Laud Misc. 471 et parfois répertorié comme une autre vie versifiée de Judas étant en fait un poème sur le rôle de Judas dans la Passion. Le texte du manuscrit de Turin ne semble cependant pas dérivé d'une des versions latines en vers, mais plutôt selon Baum du type latin R, dans une adaptation augmentée et versifiée. Et effectivement, la Vie de Pilate retranscrite juste avant celle de Judas dans le manuscrit semble correspondre au texte contenu dans le groupe des cinq légendes constituant l'« Histoire apocryphe », principal contexte de diffusion textuelle du type latin R⁴⁶. Cette hypothèse de source est intéressante car les témoins de R faisaient déjà de la *Vita Judae* une légende indépendante et détachable d'un contexte hagiographique tel celui de L, indépendance qui aurait pu inspirer le copiste de notre manuscrit. Celui-ci serait-il l'auteur direct du poème ? L'originalité du texte ainsi que celle de la composition du recueil rendent cette hypothèse possible, d'autant plus que d'autres textes du manuscrit semblent inédits (ou dans une version inédite) et uniques⁴⁷. Le style du texte semble indiquer que l'auteur suivait surtout des objectifs narratifs (les différentes étapes de l'histoire et les transitions entre elles sont particulièrement développées) et didactiques (le prouve l'impressionnante volonté d'exhaustivité renforcée par les explications de détails du texte latin, certains termes par exemple).

Si le style et la langue de ces vers mériteraient d'être comparés avec ceux des textes inédits (ou variantes inédites) du même manuscrit, afin de pouvoir éventuellement déterminer s'il s'agit du même auteur ou non, nous pouvons d'ores et déjà dire que les objectifs littéraires du texte (importance de la narration et recherche didactique) correspondent selon nous à ceux du manuscrit. Le recueil partage en effet la même perspective d'exhaustivité totale, en l'occurrence autour de l'Histoire Sainte, dans une esthétique de tissage narratif prouvé

⁴⁵ *La leggenda di Vergogna: Testo del buon secolo in prosa e in verso, e la Leggenda di Giuda: Testo italiano antico in prosa e francese antico in verso*, Bologne, Gaetano Romagnoli, 1869, p. 75-100.

⁴⁶ Voir Joachim Knape, « Die "Historia apocrypha" der "Legenda aurea" (dt.) », art. cit., p. 113-172.

⁴⁷ « Ce projet audacieux est l'œuvre d'un clerc expérimenté qui n'hésite pas à remanier ou à écrire lui-même les textes dont il a besoin et qui ne sont conservés, à présent, que dans notre recueil » (Gabriele Giannini, art. cit., p. 13).

notamment par le soin porté au rattachement entre les textes. Le copiste du manuscrit a poursuivi un but original et didactique en développant et explicitant l'Histoire Sainte par la matière légendaire et historique. C'est sans aucun doute pour ces deux raisons, le soin porté au rapprochement entre les textes (afin qu'ils ne fassent plus qu'une même histoire) et le désir d'explicitation totale, qui expliquent le choix de cette réécriture vulgarisée et versifiée dans le contexte du recueil.

Eugenio Burgio a édité l'ensemble des cinq *legendae hagiographicae* présentes dans le témoin *O*⁴⁸. Son édition du texte est accompagnée d'une étude importante pour la reconnaissance des sources⁴⁹, montrant ainsi l'originalité du texte de la Vie de Pilate par rapport au reste de la tradition, tandis que celui de la Vie de Judas reste très proche de l'original latin⁵⁰. Si le texte en lui-même, en tant que traduction de R, est très proche de celui de la *Légende dorée*, en revanche son contexte d'emplacement est intéressant : il semble représentatif d'une certaine volonté de l'époque à relier les objectifs historiques et didactiques à la dimension de plaisir (« mais je l'a cy mise, pour ce qu'elles sont moultplaisans et agreables, et assoagens les oreilles des escoutans »). Ainsi l'ajout des « histoires apocryphes » va dans le sens de cette *plaisance*, qui ne contredit néanmoins pas le but initial de l'*Histoire scolastique* :

L'Historia scholastica rappresenta il compimento della volontà, manifestata dai maestri di St.-Victor, di elaborare uno strumento esaustivo per una lettura totale del senso letterale e storico della Scrittura [...]»⁵¹.

Dans la mouvance de la *Légende dorée*, la constitution du recueil de Londres avec l'ajout des cinq légendes apocryphes comprenant celle de Judas entre dans cette tendance générale à la « *frammentazione dei materiali, raccolta, classificazione e ricomposizione* »⁵², démontrée également à la même époque par la composition de la *Vengeance Nostre Seigneur* ou encore la vulgarisation de la *Vita Christi* par Jean Mansel.

OR, contenant justement le *De Vita Christi* de Jean Mansel, est donc un témoin de la même tendance. Le texte de la Vie de Judas présent dans le manuscrit de la BnF (à partir du folio 177) a été édité par Baum⁵³, qui pense par ailleurs qu'il s'agit là aussi d'une extension du

⁴⁸ « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Les Hystoires apocrifes nella Bible historiale », *ibid.* La *Vie de Judas* est transcrite aux pages 207 à 209.

⁴⁹ Art. cit., p. 160-177.

⁵⁰ Burgio dresse la courte liste des variantes p. 176.

⁵¹ Eugenio Burgio, art. cit., p. 180.

⁵² Art. cit., p. 181.

⁵³ « The Mediaeval Legend of Judas Iscarioth », art. cit., p. 536-541.

type latin RL, sans doute indépendante des autres versions en français. Cela dit, le fait que le texte complète celui de la *Vengeance* nous rappelle le manuscrit de Turin ainsi que le fr. 1370 de la BnF. Ce qui peut expliquer cette coïncidence – outre le fait que la *Vengeance* comme la Vie de Judas développent la vie et le sort des responsables de la mort du Christ – est sans doute la présence de la Vie de Pilate dans la plupart des versions de la *Vengeance*. Il est effectivement à noter que les différentes versions de la *Vengeance*, que ce soit en vers ou en prose, relatent toujours au moins en partie l’histoire de Pilate. Or, comme nous l’avons déjà remarqué, les Vies respectives de Pilate et de Judas sont souvent retranscrites côte à côte, déjà dans les témoins des versions latines. Le rapprochement entre les deux légendes expliquerait donc hypothétiquement l’intégration de la Vie de Judas à la *Vengeance*.

Les versions contenues dans *B* et *C* sont également éditées par Eugenio Burgio⁵⁴, qui parle pour ces manuscrits d’un contenu « *a tinta storico/morale* » : pour chacun d’entre eux, la présence de la Vie de Judas correspondrait bien en effet à un objectif de somme historique et morale. Contrairement à l’auteur de *T*, les auteurs (ou copistes) de ces manuscrits n’ont pas la volonté d’une homogénéité poétique, esthétique, littéraire mais celle d’une homogénéité chronologique et thématique. Concernant *B*, il s’agit d’une Histoire universelle suivie de quelques textes pieux. La *Chronique universelle* formant le contenu principal du manuscrit entre dans une tradition de diffusion assez large. Cette chronique est aussi connue sous le nom de l’incipit de sa version abrégée : « *A tous nobles qui aiment beaux faits et bonnes histoires* », dont environ soixante-cinq manuscrits sont établis. Concernant cette tradition textuelle en particulier, M. A. Norbye pense qu’elle intègre une vaste production nobiliaire générale, et que le manuscrit de *B* entre, avec d’autres, dans la catégorie des ouvrages à l’usage de leurs commanditaires⁵⁵. Ce témoin fait effectivement suivre la *Chronique universelle* de nombreux textes courts, surtout religieux – dont des légendes comme celle de la Vie de Judas mais aussi, par exemple, des prières. Selon M. A. Norbye, les auteurs et/ou copistes de cette tradition manuscrite ne suivaient nullement une méthode d’historien ni un objectif de rigueur intellectuelle, mais plutôt une tendance à l’« *active historical culture* » et une pratique de la réaction individuelle face à cette culture de l’Histoire⁵⁶. Les témoins de cette tradition seraient

⁵⁴ Art. cit., II, p. 54-58 et 58-61.

⁵⁵ Voir « "A tous nobles qui aiment beaux faits et bonnes histoires" : The multiple transformations of a fifteenth-century french genealogical chronicle », art. cit., p. 175-196.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 190.

objets de partage nobiliaire, « *disseminated in circles where people chose to produce or commission more individual versions* »⁵⁷.

Dans le même courant, *C* serait une sorte de chronique commentée, d'« exégèse » de l'Histoire. La légende de Judas est comprise dans un ensemble tricéphale⁵⁸ : l'« Histoire d'Hérode, de Judas et de Pilate », l'histoire, donc, des trois traîtres du Christ. Au sein d'un mélange historique, religieux et moral, les trois figures bibliques dont on nous offre la légende sont des représentantes de la trahison publique, à la fois religieuse et politique. Chaque texte du corpus du manuscrit semble fournir au lecteur une sorte de commentaire et de développement des traités historiques présents, en quelque sorte sous forme d'exemplum moral. Tant les exemples historiques que les textes religieux (vies de saints, poésies mariales, etc.) ont pour but de donner des règles morales de conduite. En ce sens, l'histoire des traîtres des Évangiles se présente en contre-modèle moral : elle vient montrer la pire attitude possible et ses conséquences historiques et religieuses. On remarque d'ailleurs que le motif de l'inceste, participant au « noircissement » radical de Judas, se retrouve dans le *Roman des Sept Sages* (texte 8 dans le témoin) qui présente aussi une résonance œdipienne importante.

La Vie de Judas contenue dans *V* est elle-même divisée en sept chapitres :

fol. 62r : « Comment Judas le traistre fut nez »
fol. 62v : « Comment la royne trouva Judas sur la mer »
fol. 63v : « Comment Judas tua l'enfant de la royne »
 « Comment Judas fut serviteur de Pilate »
fol. 64r : « Comment Judas tua son père »
fol. 65r : « Comment Judas espousa sa mere »
fol. 66r : « Comment Judas ala vers Jesucrist »

Il n'existe pour l'instant pas d'édition moderne complète de cette version ; seuls quelques extraits sont publiés par Émile Roy⁵⁹. Il s'agit visiblement d'une version augmentée des types latins R et L. Les faits contés sont effectivement les mêmes et dans la même chronologie, soit :

- Les époux Ruben et Cyborée (« Borée » dans cette version), de Jérusalem, ont une nuit « congnoissance l'ung avec l'aultre » ;

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Celui-ci n'est pas sans rappeler, symboliquement, le motif de la Trinité monstrueuse, ou Trinité du Mal, très présente dans les représentations littéraires infernales de Judas.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 284-285.

- Dans la nuit, Borée fait un rêve selon lequel elle concevra un enfant qui fera « plusieurs mutres et trahisons » ;
- À la naissance de l'enfant, les parents l'abandonnent sur les eaux ;
- Le panier qui transporte l'enfant Judas arrive à l'île de Scarioth, où il est recueilli puis élevé par la reine.
- Judas persécute l'enfant biologique de la reine, qui lui révèle alors la vérité sur son statut d'enfant trouvé. De colère, Judas tue son frère adoptif ;
- Judas s'enfuit vers Jérusalem où il entre au service de Pilate ;
- Un jour, Pilate demande à Judas d'aller lui chercher des pommes du verger de Ruben ; ce dernier défend son bien, ce qui provoque une rixe entre les deux hommes au cours de laquelle Judas finit par tuer son père ;
- Borée, qui se présente à Pilate pour obtenir justice, est au contraire contrainte à épouser Judas ;
- Un jour qu'elle pleure et que Judas la questionne sur ses malheurs, Borée lui révèle l'abandon de son enfant sur les eaux, et les époux découvrent ainsi leur inceste. À cette révélation, Judas décide d'aller se repentir auprès de Jésus.

Les ajouts du texte de la *Vie de Jésus-Christ* par rapport à RL relèvent de la pure *amplificatio*, notamment par l'allongement des scènes de dialogue entre les personnages (celui entre les parents de Judas après le rêve de la femme ou encore celui dans lequel Pilate convainc cette dernière de prendre Judas pour second époux). Les raisons de la présence de la légende de la vie de Judas dans le texte de la *Vie de Jésus-Christ* sont dépendantes du souhait de constitution d'une somme théologique. L'incipit de la *Vie de Jésus-Christ* présente l'intérêt d'une telle somme :

Ou nom de la benoiste et sainte Trinité Amen. A tous bons et vraiz crestiens soit ce petit livre présenté lequel pour que les faitz de la Sainte Escripiture sont si grans que a paine humaine creature les peut comprendre et mesmement simples gens qui n'ont eu et n'ont l'opportunité d'estudier. Et generally pour toutes devotes creatures. Aulcunes devotes personnes ont voulu faire et entreprendre aydant le Saint Esperit de faire compiler ce petit extraict tant du vieulx comme du nouveau testament. Et a esté abregé et mis en point que tous ceulx et celles qui le verront pourront entendre que c'est de la foy de Nostre Seigneur. Car icelluy bien veu et considere des effectz principaulx de la Sainte Escripiture il en touche en briefve substance⁶⁰.

⁶⁰ Incipit, feuillet non numéroté.

On ne sait cependant pas s'il s'agit d'une note des imprimeurs ou de l'auteur/copiste du manuscrit original. L'objectif est en tous cas d'apporter une connaissance théologique à tous – d'où, également, le choix de la langue vernaculaire. La fin du Moyen Âge porte en effet un grand intérêt à ces *sommes* qui n'excluaient pas les ajouts apocryphes et légendaires. La présence de la Vie de Judas en son sein répond donc à cette tendance et non à un objectif littéraire. En revanche, au succès des recueils hagiographiques comme la *Légende dorée* s'ajoute celui des *sommes* théologiques comme cette *Vie de Jésus-Christ*, qui va donner à la légende œdipienne de Judas une certaine diffusion et une certaine influence en littérature en ancien français, notamment au théâtre. En effet, de manière générale, les Passions théâtrales s'inspireront de ce genre de somme mise en récit – on peut d'ailleurs directement rapprocher la structure générale de celle-ci (récit de la création et de quelques épisodes de la Genèse puis histoire de la vie de Jésus) à celle des grandes Passions de la fin du Moyen Âge comme celles de Gréban et Michel. Cela s'intègre à un moment de volonté visible de relier les mythes originels à ceux de la Passion, ce qui peut peut-être expliquer également l'intérêt pour un « mythe des origines » de Judas⁶¹.

Si, aux XIV^e-XV^e siècles, la *Légende dorée* circule déjà beaucoup, il est intéressant de voir que d'autres versions de la Vie de Judas ont pu influencer les textes de la fin du Moyen Âge, et que les auteurs de langue d'oïl ont adapté la légende selon leur but contextuel. Le parcours des différentes versions romanes reflète un double-objectif d'engagement littéraire (réécriture) et d'accessibilité. La Vie de Judas est alors objet de réappropriation personnelle mais aussi de partage culturel. Dans les témoins de la Vie de Judas en français, plusieurs éléments peuvent aller en ce sens : les enluminures du manuscrit BnF fr. 181, la versification de *T*, et surtout l'intégration, pour chaque occurrence, à une histoire plus large – une chronique historique, un récit épique ou encore une Histoire sainte. L'exploitation de la légende entre encore dans un intérêt pour l'*amplificatio* de l'Écriture, dans la tradition de Pierre le Mangeur. La pratique d'intégration manuscrite, qui se retrouve dans les premières éditions, relève d'une volonté d'instruction (celle de raconter l'histoire de la chrétienté, c'est-à-dire celle de l'humanité) en même temps que d'une volonté traditionnelle de compléter le récit originel avec de nouveaux récits apocryphes. Ce parcours des textes met ainsi en évidence l'« *attività*

⁶¹ La *vie de Judas* étant placée entre la *decolation saint Jehan Baptiste* et la *Passion Nostre Seigneur*, la légende fait office de transition introduisant la Passion.

compilatoria degli scriptoria volgari, nell'accostamento di testi diversi per storia ma affini per tema, una propensione al ciclo compiuto, alla saturazione delle possibilità narrative implicite in un intreccio »⁶². De plus, la légende a un intérêt historique pour les médiévaux, dans un souci de complétude mais aussi de didactique religieuse et de valeur morale de l'Histoire. Qu'il soit intégré à l'Histoire sainte, à un cycle épique ou à de nouvelles légendes, Judas fait toujours partie d'un tout. Cela est certes dû, sur le plan matériel, à la composition des manuscrits, mais on peut également relier ce fait, d'un point de vue rhétorique, au développement scolastique de la somme, ou encore, d'un point de vue littéraire, à celui de l'esthétique de l'entrelacement. Ces divers phénomènes exerceront une influence globale sur la construction narrative de la Vie de Judas.

II. Réécriture mythique et actualisation symbolique

Même si, à la fin du Moyen Âge, les mythes gréco-romains ont déjà donné lieu à des adaptations littéraires en langue romane et destinées au public chrétien⁶³, la réécriture d'un mythe grec dans le cadre générique de la Vie paraît problématique et pose diverses questions sur l'adaptation et l'actualisation des motifs, ainsi que sur le statut et l'intérêt des textes de la Vie de Judas. La légende versifiée du manuscrit de Turin (*T*) en est la version la plus intéressante du point de vue du développement narratif, poétique et dramatique, laissant notamment une grande place à la prise de parole et aux dialogues des personnages. Les autres textes sont, hormis celui compris dans la Vie de Jésus-Christ (*V*), beaucoup plus concis, et ne soumettent que quelques variantes thématiques. L'analyse narrative et thématique du récit portera donc notamment sur la version versifiée de la légende, présentant un grand intérêt en tant que réécriture littéraire, mais les autres versions pourront être convoquées en illustration d'une construction archétypale de Judas concomitante à l'actualisation du mythe.

⁶² Eugenio Burgio, « Per la ricognizione [...] », art. cit., p. 75.

⁶³ Le *Roman de Thèbes* (XII^e s.) en est un bon exemple.

1) La réécriture du mythe

La Vie de Judas se définit avant tout comme une christianisation légendaire et symbolique du mythe d'Œdipe. La double incidence entre la reprise du mythe et la réécriture du sacré provoque un phénomène réciproque d'actualisation : le emploi des motifs narratifs mythologiques donne à la fois au mythe grec originel une actualisation dans le cadre du christianisme médiéval et une nouvelle biographie mythique au personnage biblique. Comment se construit cette réécriture biographique et qu'implique-t-elle de l'évolution de la représentation littéraire de Judas ?

a. Reprise des (my)thèmes et christianisation des symboles

En latin, le récit de la vie œdipienne de Judas s'était progressivement vu augmenté de mythèmes, par étapes et ajouts narratifs tirés de nouveau du mythe d'Œdipe mais aussi d'autres motifs mythologiques ou bibliques⁶⁴. La version latine RL, dont sont tirées toutes les versions en ancien français, en forme un point d'aboutissement thématique. La langue française participe alors pleinement de l'élaboration narrative, en partie par le biais de l'adaptation romane de la *Légende dorée* mais également par celui des récits indépendants, dont notamment la version en vers contenue dans *T*, qui témoigne d'un stade avancé de la construction narrative de la Vie de Judas. Le processus de réécriture du mythe œdipien entrant dans le cadre d'une christianisation de ce dernier, les nombreux mythèmes deviennent symboles. Quels sont-ils, de quelle manière le cadre narratif les transmet-il et à quelle fin ?

La première transformation se joue dans l'adaptation spatio-temporelle : l'histoire se déplace à Jérusalem, au temps de Jésus. L'incipit de la version présente dans le manuscrit de Turin introduit le sujet, inscrit son histoire dans cet espace-temps puis introduit également les personnages, parents de Judas :

C'est de Judas que jou vuel dire,
Celui qui traï nostre Sire.
Aucun gens ne sevent mie

⁶⁴ Voir *supra*, et Jean-Pierre Bordier, « Judas au Moyen Âge : Le mythe de la naissance de l'anti-héros », art. cit.

Ques hom il fu et de quel vie,
 Comment fu nes et engenes :
 Mais, s'il plaist a Diu, ja l'erres.
 Au tans que Herodes fu en vie
 Et qu'il resnoit la signourrie
 De le terre de Gallilee,
 Et de Pylate tint Judee
 Et Iherusalem autressi
 De la lingnie uns hom issi
 De Judas, qui Ruben ot non.
 En Judee manoit cis hom.
 Une femme ot, ce dist l'istoire,
 Qui fu apelee Chiboire.

T 11-26⁶⁵

L'identité des parents respecte celle de la *Légende dorée*, où les géniteurs de Judas ont pour noms Ruben et Cyborée. Le nom du père, Ruben, diffère de celui donné dans l'Évangile de Jean, « Simon » (13,26) ; il correspond en revanche à celui de l'un des frères du patriarche Joseph, abandonné par ses frères dans la Genèse. *Cyborea* pourrait peut-être être une déformation de Sephora (Ex 2,21), nom de la femme de Moïse. Ce rapprochement entre le père de Judas et le personnage de l'Ancien Testament n'est pas choisi au hasard puisque dans la Genèse, Ruben est celui qui propose l'abandon, plutôt que le meurtre, du frère cadet (37,21-22).

Une nuit, plus précisément la nuit où le couple conçoit le futur enfant Judas⁶⁶, la femme fait un rêve qu'elle raconte ensuite à son époux : elle a ressenti en son cœur que l'enfant qui viendrait à naître « venroit a trop grant hontage ; / Et aroient par lui damage / Li Jui de nostre lingnie »⁶⁷. Le songe intuitif de la mère est interprété par les deux personnages comme un mauvais présage et surtout un signe extérieur délivré à la femme dont l'« esperis est ravis »⁶⁸. Ici le mythe de l'oracle qui avertit Laïos de son destin dans l'histoire d'Œdipe devient, dans le cadre de la réécriture christianisante, un rêve – lieu privilégié, dans la littérature médiévale, de la transmission divine mais aussi diabolique. C'est bien là le diable qui se serait adressé à Cyborée, mais par l'intermédiaire d'un personnage original :

Phintonicon fu une femme

⁶⁵ Toutes les citations de ce texte seront tirées de *La Leggenda di Vergogna, testi del buon secolo in prosa e in verso, e la leggenda di Giuda, testo italiano antico in prosa e francese antico in verso*, éd. Alessandro D'Ancona, Bologne, Gaetano Romagnoli, 1869.

⁶⁶ Selon les versions, le rêve de Cyborée a lieu tantôt le soir même de la conception de l'enfant, tantôt lors d'une quelconque nuit (voire plusieurs) de sa grossesse.

⁶⁷ T 59-66.

⁶⁸ T 88.

Qui parla au diable meesme.
 A icel tans celle vivoit,
 Mout d'incantations sacoit :
 Au diable parloit souvent
 Par art et par enchantement.
 Dont dist Ruben : « Tu es ravie
 Par l'art et par l'encanterie,
 Je cuide, de Phintonicon. [...] » T 91-99

« Phintonicon », figure surprenante, provient visiblement d'une mauvaise interprétation du texte latin de la *Légende dorée*, où « *phitonico* » désigne littéralement un esprit « pythonique », en référence à la Pythie de Delphes. En tous cas, le personnage inventé dans cette version de la Vie de Judas est d'autant plus comparable à un oracle païen, intermédiaire entre l'annonce divine et le réceptacle humain. Dans la *Vie de Jésus-Christ (V)*, le mari pense que c'est « l'ennemi » qui l'a « tentée »⁶⁹ : dans cette version, le processus de christianisation est complété : le personnage ne fait plus référence à une figure intermédiaire mais au diable même. Ces exemples montrent la manière dont les auteurs médiévaux font face aux problématiques de christianisation du mythe : en l'occurrence, ils répondent à la question du remplacement de l'oracle païen en intégrant le motif du rêve prémonitoire et médiateur d'un ravissement diabolique⁷⁰.

Dans chaque version, Cyborée insiste auprès de son mari sur la réalité de son présage : ce n'est « pas faint esperit, mais certaine revelacion »⁷¹. Contrairement à certaines versions latines de la légende, les textes français restent assez vagues quant au contenu précis du rêve du personnage. Quoiqu'il en soit, la présentation du rêve comme la discussion des deux époux à son propos portent l'idée des dommages causés aux Juifs voire de la destruction de ce lignage :

Et aroient par lui damage Li jui de nostre lingnie	Cyborée, T 65-66
Pour ce que ne face damage As Juis de nostre linage	Ruben, T 117-118
[...] qui seroit cause [...] de la destruction de toute nostre gent de Judee	O 207

⁶⁹ Feuillet LXIIr.

⁷⁰ Cependant, le motif du rêve prophétique de la mère peut aussi être une résurgence païenne : on pense notamment au rêve d'Hécube dans *Les Héroïdes* d'Ovide.

⁷¹ Borée dans LD 326 (Jacques de Voragine, *La légende dorée ; édition critique, dans la révision de 1476 par Jean Batallier ; d'après la traduction de Jean de Vignay*, éd. Brenda Dunn-Lardeau, Paris, H. Champion, 1997). Le nom de Cyborée a été raccourci en Borée dans cette version, qui a connu une grande diffusion.

il seroit cause de la destruction de la loy et du poeuple des Iuifs entièrement
OR 536

ung filz tresmaulvais qui estoit destruction de toute nostre gent
le destruisieur de leur lignaige

LD 326

Le narrateur de la version en vers reprendra et confirmera le présage en conclusion de la légende. On remarque l'insistance des textes sur l'origine juive de Judas mais aussi le rapprochement de son histoire à celle du judaïsme (rapprochement représentatif des mentalités médiévales) :

Et que mout li Jui par lui
Aroient encore d'anui.
Voirs fu que par sa traïson
Furent Jui a destruction

T 637-638

Après un dilemme du père (« S'il l'ocist trop iert desloiaus, / Et si l'nourrist mout fera maus »⁷²) celui-ci abandonne l'enfant dans la mer, après l'avoir placé dans un coffret. En comparaison aux autres versions de la Vie de Judas, l'exposition sur les eaux se présente comme une variante de l'abandon dans les fourrés, plus proche du mythe d'Œdipe. Cependant cette variante en était également une de la légende d'Œdipe dès l'Antiquité⁷³. On pense également, dans la mythologie, au personnage de Persée. On pense encore, et peut-être surtout pour les médiévaux, à Moïse : la transformation de l'exposition dans la forêt en l'abandon sur les eaux s'explique peut-être par une influence biblique. La référence à l'Exode se mêle ainsi à la trace mythique.

L'histoire de Moïse reste sans doute la source d'inspiration du motif du couffin abandonné sur les eaux retrouvé par une reine sans enfant. La mer emporte en effet Judas jusqu'à l'île de « Quarioch »⁷⁴ où il est recueilli par le roi et la reine de la ville. On remarque que le toponyme choisi explique le nom de Judas *Isariote*, suivant une explication géographique courante au Moyen Âge⁷⁵ et reprise dans tous les récits de la légende de Judas

⁷² *T 149-150.*

⁷³ Voir Sylviane Messerli, *Œdipe enténébré : Légendes d'Œdipe au XII^e siècle*, op. cit., p. 286.

⁷⁴ *T 179.*

⁷⁵ Si l'on a longtemps justifié le nom de Judas par une origine géographique hypothétique, la caractérisation de Carioth comme une île est propre à la légende de la Vie de Judas. Cette originalité est peut-être due au rapprochement de la légende de Judas avec l'histoire de Moïse, supposant l'abandon de l'enfant sur les eaux. Elle n'est pas sans rappeler, par ailleurs, l'île-rocher du supplice de Judas dans la légende de saint Brendan.

(« une ille qui estoit appellee Scarioth; dont il fu depuis nommez Judas Scarioth »⁷⁶). Plus tard, le fait que les parents adoptifs lui donnent le prénom Judas est également explicité : « Et pour ce que de Judee vient, / Judas ait non il le convient »⁷⁷. La géographie – des origines et de l'adoption – est au centre de l'appellation du personnage, dont on complète ainsi l'identité. Cette idée relève de l'explication exégétique mais est ici transmise par la narration seule : le récit tient là le rôle qu'aurait habituellement le commentaire explicatif. Le soin porté par le récit à expliquer et justifier chaque chose, même (surtout ?) tirée de la Bible, rejoint la volonté de « glose amplificatrice » (de l'Histoire sainte) affichée par le récit et son insertion en contexte.

L'adoption de l'enfant Judas est expliquée par la volonté qu'a la reine d'avoir un enfant sans y parvenir, mais aussi par la grande beauté du nourrisson. Judas est donc non seulement décrit physiquement, ce qui est propre au récit de son enfance, mais il est décrit comme étant « plain de biauté »⁷⁸ : « la face ot vermelle et belle »⁷⁹ et c'est pourquoi la reine de l'île désire « avoir un oir / Aussi biaux con cis est pour voir »⁸⁰. Ce motif original de la beauté de Judas contraste avec la noirceur intérieure que le lecteur connaît de lui. Sur le plan symbolique, cette beauté physique n'est pas si contradictoire : Judas sera un être « physique » et non spirituel, terrestre et non céleste, un homme prédisposé aux plans matériel et corporel. C'est également tout le paradoxe du traître que d'être séduisant à l'extérieur mais « laid » à l'intérieur...

Après avoir simulé une grossesse⁸¹, et alors qu'elle élève Judas⁸², la reine attend finalement un enfant. Judas et son frère grandissent ensemble jusqu'au jour où, lors d'une dispute, Judas frappe son frère et provoque ainsi la colère de la reine⁸³. Celle-ci décide alors de lui dire la vérité, « Et quant Judas chou oï dire / Couroucies fu, et mout plains d'ire »⁸⁴. Sa colère et sa déception le poussent au fratricide, première « traison »⁸⁵. Cet épisode est propre aux versions « caïniques » de la Vie de Judas, dont fait partie le texte de la *Légende dorée*. Le rapprochement de Judas avec Caïn, meurtrier de son propre frère dans la Genèse, est

⁷⁶ O 208.

⁷⁷ T 245-246.

⁷⁸ T 215.

⁷⁹ T 202.

⁸⁰ T 228-229.

⁸¹ Selon les versions, la reine révèle la vérité de la découverte et de l'adoption à son époux, le roi de Carioth, ou non. Dans tous les cas, que le roi ait connaissance de ce secret ou pas, il est annoncé à leur peuple que Judas est leur enfant légitime et héritier.

⁸² En plus d'être un bel enfant, Judas bénéficie donc d'une éducation princière ! On peut penser qu'aux yeux des médiévaux, les qualités romanesques du personnage rendent d'autant plus indignes ses péchés futurs. En effet, Judas est doté de qualités par Dieu (et peut-on dire ? par la Fortune) : il est beau, il est élevé comme un prince et destiné à devenir roi...et pourtant, sa mauvaise nature va le conduire aux pires crimes.

⁸³ Selon certaines versions, Judas bat régulièrement son frère et non exceptionnellement.

⁸⁴ T 211-212.

⁸⁵ T 332.

effectivement manifeste, d'autant que le fratricide est dans les deux cas provoqué par la colère mais aussi par l'envie, la jalousie à l'égard du frère perçu comme plus légitime⁸⁶. Seul le texte de *OR* développe, de façon originale, la découverte du corps du frère de Judas ainsi que la réaction pathétique des personnages de l'île.

Après le meurtre, Judas fuit l'île, se rend à Jérusalem et entre au service de Ponce Pilate : celui qui se pensait destiné à être roi se rapproche de nouveau du pouvoir. Ce lien précoce entre le traître du Christ et celui qui le fera condamner permet une nouvelle fois d'associer deux représentants principaux des opposants du récit de la Passion, car « souvent ensemble s'assemblent / Les choses qui s'entresambent »⁸⁷ ! Pilate demande à Judas d'aller lui chercher les pommes d'un verger qui se trouve être celui de Ruben ; celui-ci surprend Judas en train de dérober ses fruits, les deux hommes se battent et Judas tue Ruben à l'aide d'une pierre⁸⁸. Alors que Judas cache ensuite le meurtre en le faisant passer pour une mort naturelle, Pilate décide de le donner comme nouvel époux à la veuve Cyborée⁸⁹. Selon Jean-Pierre Bordier, la demande du vol des fruits formulée par Pilate est comparable à l'épreuve du sphinx dans le mythe d'Œdipe, en ce qu'il s'agit d'un devoir difficile et imposé au personnage, lui permettant d'obtenir une épouse⁹⁰. Le fait que l'épreuve donnée soit cette fois définie par le vol de fruits défendus rappelle un motif bien connu tiré de la Genèse⁹¹ ; parallèlement, ce motif appartient aussi et déjà à l'imaginaire des épreuves des héros de la mythologie grecque – on pense par exemple à l'épisode d'Héraclès et les pommes d'or des Hespérides. Adapté à l'imaginaire chrétien, le symbole de la pomme renvoie au péché mais aussi à la tentation : le « désir » de Pilate est développé et semble même le dépasser. L'attrait pour les pommes est physique – les textes développent leur beauté⁹² – et Pilate pense mourir s'il n'y a pas accès⁹³. Comme Ève, Pilate succombe à la tentation du fruit défendu et provoque le péché d'un autre.

⁸⁶ Jean-Pierre Bordier développe la lecture psychanalytique de ce mythe et de sa réécriture dans « Judas au Moyen Âge : Le mythe de la naissance de l'anti-héros », art. cit., p. 221-228.

⁸⁷ *T* 353-354.

⁸⁸ Cette scène est, dans le texte de *T*, assez remarquable par la précision de sa violence (v. 419-430).

⁸⁹ Cet épisode donne lieu à différentes variantes selon les versions : dans *O*, Pilate désire des prunes et non des pommes ; dans *T* et *O*, Judas cache le meurtre de Ruben à Pilate, tandis que dans les autres versions il le lui raconte ; dans *OR*, Judas tue son père avec un couteau et non une pierre ; dans *B* et *V*, Cyborée est au courant du meurtre de Ruben par Judas, et se rend chez Pilate pour obtenir justice – bien au contraire, elle se verra contrainte d'épouser le meurtrier...

⁹⁰ Art. cit., p. 213.

⁹¹ Les enluminures de la Vie de Judas dans le lectionnaire de Schaffhausen semblent appuyer cette comparaison : voir **Annexe 7**.

⁹² *T* 381-382 ; *O* 208...

⁹³ « De ce fruit si grant desir eut / Que pour .I. poi que ne moreut » (*T* 383-384).

C'est lorsqu'il entend son épouse se lamenter d'avoir abandonné son enfant sur les eaux que Judas comprend et se voit révéler son histoire. Comme dans l'histoire d'Œdipe, la révélation du double crime conduit la mère et le fils à une profonde affliction ; cependant, tandis que Jocaste se suicide (acte ignoble pour un chrétien au Moyen Âge, d'autant qu'il s'agit justement de l'ultime péché de Judas), Cyborée, à l'inverse, se tourne vers Dieu et prie son fils et époux d'aller trouver Jésus-Christ afin de solliciter son pardon. La transition entre la légende et le récit biblique est bien marquée dans les textes, qui rejoignent ensuite l'« Écriture »⁹⁴ selon la tradition de la mise en roman de la Passion, remise toutefois en perspective de l'histoire de Judas. La rencontre avec le Christ s'insère en effet dans la vie du traître, avant la trahison puis le suicide par pendaison – rappelant à la fois la mort de Jocaste et l'auto-châtiment que s'inflige Œdipe en se crevant les yeux. La christianisation du destin du héros mythologique s'achève donc sur l'idée de la prédestination, tout de même atténuée par la possibilité du rachat et du pardon divin. C'est effectivement le repentir de Judas, à la révélation de sa propre histoire, qui le mène à la vie apostolique où le pardon et le salut seraient possibles.

Différents procédés sont observables d'après ce parcours chronologique des mythes adaptés. L'actualisation christianisante s'effectue par le changement de personnages et d'espace-temps mais aussi par la transformation des symboles. Par exemple, le songe devient la nouvelle forme de l'oracle, en tant que moyen de transmettre la parole divine ou diabolique. Dans la réécriture, les mythes grecs se mêlent directement aux symboles chrétiens : les deux se rejoignent dans l'aspect légendaire et dans la volonté d'approcher les mythes originels. Ainsi les enrichissements du texte par des références aux livres de la Genèse et de l'Exode font le lien entre le temps légendaire et les temps des origines. En plus de ces modifications et enrichissements, certains ajouts viennent également compléter le récit biblique par des détails à valeur explicative. Le récit mythique enrichi vient compléter le récit biblique afin de donner à la figure de Judas sa pleine dimension symbolique, à fonction archétypale puisque le personnage, lié aux mythes originels et à un destin accumulant les pires péchés, est renforcé comme figure du mal et anti-modélisatrice aux yeux des chrétiens médiévaux.

b. Construction archétypale

⁹⁴ T 559.

Ainsi, la matière narrative de la Vie de Judas témoigne nettement d'un objectif similaire à celui perçu dans les récits de la Passion en ancien français : la mise en place, concernant la représentation de Judas, d'un archétype du Mal. Le caractère mauvais du personnage y est hyperbolique et superlatif, à l'origine d'un mal immense voire de tous les maux : dans *T*, le rêve de Cyborée prédit que son fils sera « Cause de toute mauvaiste »⁹⁵. Cette idée faisant de Judas la cause et l'origine d'un Mal plein et englobant est reprise par le narrateur en conclusion de son récit : Judas sera « cause de tout mal »⁹⁶. Il est en effet le *mauvais* par excellence, le « malvais parfais / Et en paroles et en fais »⁹⁷.

Le parallèle entre diabolisation et libre-arbitre, déjà observé dans les récits de la Passion, est retranscrit dans la légende. Dans *C*, Cyborée dit à son mari : « il m'a en nuyt esté advis que j'ay conceu ung diable de vous en forme d'homme »⁹⁸. Cette belle formule faisant de Judas « ung diable [...] en forme d'homme » ne fait pas appel au motif de l'influence voire de la possession exercée sur Judas par le diable, mais bien à la nature du traître, « mauvais et pervers »⁹⁹. L'auteur de *T* fait un court développement sur le libre arbitre humain¹⁰⁰ et la nécessité du choix volontaire – relevant de la « volenté » – entre Bien et Mal :

Ne nus hom maufaire ne peut ;
 Ne bien ausi par verite,
 Se ce n'est de sa volente :
 En la volente toute riens
 Est mise, soit maus, soit biens. T 368-372

C'est bien le libre arbitre de Judas, ainsi que sa nature exagérément portée au Mal (« de mauuaise nature et inclination », *OR* 537), qui en font un être archétypal et symboliquement diabolique. Son rapport avec Pilate – avec qui, rappelons-le, il s'assemble parce qu'ils se ressemblent ! – va dans le sens de cette construction en archétype du Mal, d'autant que la légende de Pilate, qui circule parallèlement à celle de Judas à cette époque (voire conjointement dans certaines sources du corpus), affiche des similitudes avec celle de son serviteur. Enfant illégitime d'un roi, Pilate aurait lui aussi tué son demi-frère ; envoyé comme otage à Rome, il

⁹⁵ *T* 40.

⁹⁶ *T* 634.

⁹⁷ *T* 365-366.

⁹⁸ *C* 58.

⁹⁹ *C* 59.

¹⁰⁰ Cette thématique sera développée un peu plus bas.

assassine un prince Franc retenu comme lui en otage. Nommé à de hautes responsabilités auprès d'un peuple féroce, il s'en acquitte avec ruse et violence, jusqu'au jour où l'empereur Tibère, malade, lui commande de lui envoyer Jésus, pour le guérir. Apprenant que Pilate a fait crucifier celui-ci, Tibère le jette en prison, où il se suicide à l'aide d'un couteau¹⁰¹.

Les deux hommes sont reliés par une même nature mauvaise, qu'on leur connaissait déjà par le récit biblique, mais qui est plus manifeste encore dans leur légende respective : le « meurtre » indirect (celui de Jésus) dont ils sont coupables dans les Évangiles se transforme une série de crimes concrets dans l'invention de leur Vie. Les deux personnages sont également associés par une même mort infamante, leur suicide. L'illustration de leur inclination au Mal est donc semblable ; la caractérisation de cette inclination l'est aussi : la ruse qui définit Pilate se retrouve chez Judas. La façon dont le traître parvient à fuir après le meurtre de son demi-frère est qualifiée de « voisdie »¹⁰² ; celle dont il parvient à devenir le serviteur de Pilate d'« engin »¹⁰³. Le développement de ce trait de caractère dans la Vie de Judas n'est pas un hasard : l'archétype du traître s'est à ce moment largement développé dans la littérature romane et intègre ce motif important de l'*engin*. On voit là comment la construction archétypale est adaptée et calquée sur l'imaginaire littéraire.

c. Usage du cadre narratif

L'actualisation littéraire passe également par le genre choisi qui est celui du récit. Le schéma symbolique de la Vie de Judas est soutenu par la structure purement narrative du texte. Si les versions en prose, dont la *Légende dorée* et sa traduction, adoptent un ton plutôt factuel proche de celui de la chronique, la version versifiée se démarque par l'importance de son développement narratif et lyrique. De nombreux marqueurs narratifs y sont utilisés afin notamment de signaler les changements spatio-temporels (« Li jour vinrent, li tans passa »¹⁰⁴) ou encore de prévenir des transitions actanciennes entre les histoires des différents personnages (« De Ruben ichi laiserons / Et de sa femme : si dirons / De cel enfant que il devint »¹⁰⁵). Le narrateur multiplie les effets de réel et développe les émotions des personnages notamment par

¹⁰¹ *La Légende dorée*, éd. Alain Boureau, *op. cit.*, p. 277-281.

¹⁰² T 350.

¹⁰³ OR 538.

¹⁰⁴ T 125.

¹⁰⁵ T 171-173.

l'insertion de longs dialogues et de prises de parole pathétiques. On peut prendre pour exemple l'émoi des parents de Judas après le rêve prophétique, marqué par leurs réactions physiques (Cyborée « ploura », « gemi » et « souspira »¹⁰⁶, Ruben a « la teste baisse »¹⁰⁷) et surtout par leur long dialogue au cours duquel ils vacillent entre larmes et « grant paour »¹⁰⁸. Tandis que Ruben veut croire à une « enchanterie » diabolique, son épouse insiste sur la véracité de sa vision¹⁰⁹. De même, la scène du dilemme du père, qui prend difficilement la décision d'abandonner son enfant, est empreinte de registre pathétique et achève de caractériser les parents de Judas comme, paradoxalement, des êtres bons suscitant la compassion. Au moment de la découverte du coffret contenant le nourrisson par la reine de Scarioth, cette dernière entame un dialogue avec ses suivantes, au cours duquel elle prendra la décision de l'adoption et le nommera. Ces éléments ne nécessitent pas forcément un dialogue – les autres versions de la Vie de Judas s'en passent et intègrent ces informations au récit –, mais le choix du dialogue atteste certainement, de nouveau, de la volonté d'amener les récepteurs du texte à la compassion, rendue possible par un échange se voulant plus « réaliste » que si le narrateur avait intégré les éléments à son récit factuel. Il atteste également d'une tendance à la dramatisation, justifiée encore à cette époque par la transmission orale des textes – d'ailleurs, le narrateur introduit le proverbe justifiant la rencontre entre Judas et Pilate ainsi : « On oit souvent chanter et lire [/ Que parvers li mauvais desire, / Et souvent ensemble s'asamblent / Les coses qui s'entresamblent] »¹¹⁰. Le lien entre l'écoute, le chant et la lecture est manifeste dans ce vers qui en dit certainement long sur la forme que pouvait prendre la transmission orale du texte.

En opposition aux discours plaintifs, les émotions positives trouvent également leur place et leur développement au sein du récit. Par exemple, lorsque Judas est encore l'enfant (adopté) unique du roi et de la reine de Scarioth, il leur apporte une joie intense, ainsi qu'au peuple de l'île lorsqu'ils apprennent la naissance d'un héritier¹¹¹ : cela rend peut-être d'autant

¹⁰⁶ T 46-49.

¹⁰⁷ T 80.

¹⁰⁸ T 82.

¹⁰⁹ « Non sui, Sire, fet elle, non :

Je vous jure et si vous afferme

Que ceste cose est voire et ferme.

Je croi et ai cuït et vuel croire

Que ceste cose est toute voire » (T 100-104). Le vocabulaire utilisé, les répétitions et autres polyptotes insistent sur le rapport entre croyance et vérité chez le personnage, et sont par le même temps une démonstration du travail poétique de l'auteur.

¹¹⁰ T 351-354.

¹¹¹ « Quant cil du pais l'ont oï

Si en sont auques esjoï :

Tout li home de l'ille seurent

D'Escarioch, que signor eurent ;

plus terrible le péché que Judas commettra à leur rencontre. Ici on insiste sur un bonheur, là sur un malheur : dans les deux cas, le but est de montrer le contraste entre ces personnages bons et le mal que leur fait Judas. Le prouve la longue plainte de Cyborée avant la révélation finale, où elle se lamente de tout ce qui lui est advenu, depuis l'abandon de son fils jusqu'à la mort de son époux et son mariage forcé à un étranger – plainte qu'elle répète ensuite à Judas de manière tout aussi pathétique et qui les amènera à la découverte de la vérité. Tous ces procédés poétiques, beaucoup moins exploités dans les versions en prose de la légende, participent du noircissement archétypal de Judas mais surtout rapprochent sa légende du ton épique et romanesque, justifié par l'intégration au contexte manuscrit de *T*.

L'apport romanesque de la Vie de Judas passe également par un recours au merveilleux, registre très présent dans les légendes hagiographiques. Dans *T*, l'arrivée du nourrisson sur les eaux est vue comme une « meruelles » (*T* 188 ; le verbe « esmerveiller » est répété également plusieurs fois dans ce passage), et lorsque Judas, à l'écoute du discours de sa femme Cyborée, prend conscience qu'il est son fils, il parle également de « trop grans merveles » (*T* 508) ; dans *OR*, le rêve de Cyborée est qualifié de « merueilleuz songe » (*OR* 536), etc. Si l'aspect surnaturel était déjà développé, et de manière plus importante, dans la légende de saint Brendan, où la merveille religieuse s'inventait au prisme des mythes celtiques, ici, la merveille se construit à partir de l'inspiration mythologique et biblique (le rêve prophétique, l'enfant sauvé des eaux, la révélation du parricide et de l'inceste involontaires...). Cette matière double est adaptée en « roman » : le surnaturel païen et le miracle chrétien deviennent merveille. En cela, ce qui apparaît comme paradoxal peut finalement être concilié et par la même occasion rejoindre le projet littéraire particulièrement organisé dans le manuscrit de *T* : rappelons que ce témoin lie d'un même trait les Vies légendaires chrétiennes et l'histoire épique de Huon de Bordeaux, cette dernière comprenant, au demeurant, le passage représentant Judas supplicié dans l'eau et dialoguant avec Huon dans l'*Esclarmonde*.

Certes la question de l'avancée esthétique n'est pas la plus importante ni la plus évidente concernant la tradition légendaire de la Vie de Judas, dont les thématiques et les différentes strates de réécriture font plutôt l'intérêt ; néanmoins, le sujet œdipien tel qu'il est retranscrit ici, dans un schéma narratif construit poétiquement voire dramatisé, provoque l'entrée de Judas dans le « romanesque » à proprement parler. Sa Vie rejoint effectivement l'épopée médiévale

Et quant telle nouvelle oïrent
Mout furent liet, mout s'esjoïrent » (*T* 267-272). On remarque encore comme l'auteur use de nombreuses répétitions.

mais aussi les romans de matière antique. Irit Kleiman a ainsi montré comment la légende construit « Judas Iscariote à l'image du romanesque »¹¹² : selon elle, l'adaptation vernaculaire du mythe œdipien de Judas donne « sa plus grande lumière »¹¹³ à l'histoire racontée. Plus grande ou non, en tous cas le schéma narratif développé et l'attention pour le détail permettent une évolution et un apport moral qui se transmet tant par le divertissement que par l'édification. Si Judas était déjà devenu un personnage littéraire dans les Bibles françaises, sa représentation dépendait toujours de la recherche poétique propre à ce contexte générique ambigu ; par les légendes, le personnage atteint une indépendance littéraire et plus précisément romanesque¹¹⁴.

Les procédés de réécriture utilisés dans la légende œdipienne de Judas en français sont divers. La construction de la légende dépendait certainement au départ d'un besoin de compléter le récit originel ainsi que de la fortune, dans le même temps, de la réécriture des mythes païens et de l'enrichissement légendaire. Cependant, contrairement à Œdipe, Judas n'est pas un héros mythique mais un anti-héros archétypal, et le destin qu'on lui donne relève d'un processus parallèle d'actualisation du mythe et du sacré.

2) La « tragédie » de Judas ? Fatalité et repentir

Outre ses intérêts esthétiques, la Vie de Judas en français offre surtout une réécriture intéressante pour son rapport au mythe et pour ce que ce rapport implique sur le plan thématique, en particulier la question de l'adaptation des thèmes antiques et tragiques du destin

¹¹² Dans *Le Romanesque aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. Danielle Bohler, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 159-169.

¹¹³ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁴ Il est intéressant de comparer le processus d'esthétisation de la Vie de Judas en littérature avec celui dont la même légende fait preuve dans l'iconographie. Deux manuscrits, l'un latin et l'autre français, contiennent des enluminures illustrant notre texte. Or les deux illustrations présentent respectivement des procédés esthétiques mettant en avant le processus de *narration* de l'histoire : le manuscrit Gen. 8 de la bibliothèque de Schaffhouse, daté de 1330, représente dans les marges la légende de Judas à l'aide du principe du « récit continu » (ou « succession simultanée »), c'est-à-dire que plusieurs épisodes de la même histoire sont représentés simultanément dans un même ensemble pictural, de sorte que le personnage y apparaît une multitude de fois (**Annexe 7**). Dans le manuscrit BnF fr. 181, une miniature quadripartite représente quatre scènes choisies de la Vie de Judas – la découverte du nourrisson par les femmes de Scarioth, le fratricide, le parricide et (hypothétiquement) la scène de la révélation de l'inceste dans la chambre de Judas et Cyborée (voir **Annexe 6**). À propos de cette enluminure, Irit Kleiman fait remarquer que « Parmi dix-neuf miniatures dans le manuscrit de Paris, celle qui dépeint les aventures de Judas et une autre sont les seules à être divisées en quatre volets. Le choix de diviser ainsi l'espace visuel implique un désir de montrer une série d'événements liés dans le temps. L'emphase ainsi mise sur le caractère épisodique de chaque moment figuré correspond aux modes d'illustration trouvées dans les récits chevaleresques » et non plus dans les récits sacrés (*ibid.*, p. 165) : voir p. 165-166 pour son analyse complète.

et de la fatalité dans un récit chrétien et de morale contre-exemplaire. Seul un manuscrit latin – le ms 1275 de la bibliothèque municipale de Reims, dont la légende de Judas appartient au groupe H – emploie dans sa version du texte le terme de *tragedia*. Cette occurrence, bien que marginale, atteste du rapport ambigu que la légende de Judas entretient avec le tragique antique. Dans cette version, le narrateur qualifie par deux fois la vie de Judas de « tragédie »¹¹⁵. Judas lui-même s’y perçoit comme une victime de la « fortune » (« *Et que crudelis fortuna me miserum persequitur ?* »¹¹⁶) et certaines phrases formulées par le narrateur mettent clairement en avant la notion de fatalité dans la vie de Judas, voire de destin préétabli par le divin : « *Sed non est possibilitatis humane convertere consilium ordinationis divine* »¹¹⁷.

C’est que le Moyen Âge chrétien conserve un rapport ambivalent à la notion de fatalité : les théologiens s’évertuent plutôt à considérer le libre arbitre de l’homme et la (quasi-)immuable possibilité du pardon divin, mais, parallèlement, l’allégorie de Fortune connaît un grand succès littéraire et les textes semblent faire état d’un attrait pour la fatalité (ou le fatalisme¹¹⁸) toujours vivant chez les médiévaux.

Le motif du rêve prophétique est particulièrement révélateur de cette ambiguïté, d’autant qu’il se situe à la frontière entre le mythe païen et le thème chrétien. Dans la légende versifiée de *T*, Cyborée présente son rêve visionnaire à son époux non comme une prophétie à proprement parler mais plutôt comme une sorte de prémonition, qu’elle ne parvient pas à nommer mais qui lui donne une croyance certaine :

U j’ai mauvaise entention
 U fausse ymagination
 U mes esperis fu ravis.
 Nequedent, tex est mes a v [avis ?]
 Et ma pensee et ma creancn [creance ?]
 Qu’il sera de male prouvance :
 Et si le me dist bien li cuers
 Que, s’il est de meu ventre huers,
 Que par lui trop de mal venront,
 Et Jui grief en soufferront

T 69-78

¹¹⁵ « *Iudas tacito auscultans uxorem et eandem suam matrem cepit diligenter ab ea scrutari et querere textum huius tragedie* » ; « *ut ei suarum miserarum tragedias narrent* » (éd. Anne Lafran, dans « La "tragédie" de Judas. La légende de Judas d’après le manuscrit 1275 de la bibliothèque municipale de Reims », art. cit., p. 639-642 [p. 641-642]).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 642.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 639.

¹¹⁸ Anne Lafran affirme, en parlant de la légende de Judas, que « Ces récits témoignent de l’importance du fatalisme comme structure mentale au Moyen Âge, même s’il est combattu par l’Église » (*ibid.*, p. 627).

Dans le discours du personnage, il n'est pas question de prophétie mais plutôt d'imagination mensongère ou encore de ravissement de l'esprit... Quel que soit le doute de Cyborée sur la nature de cette révélation, cette dernière a en tous cas influencé sa *pensee*, sa *creance* et son *cuers*. C'est donc Cyborée même qui annonce, au futur, les événements qui seront conditionnés et déterminés par la naissance de leur enfant.

Dans le reste de la légende, certains événements semblent éminemment symboliques voire annonciateurs de la suite, comme le premier geste violent de Judas envers son frère, qualifié d'« outrage »¹¹⁹ et premier péché du personnage annonçant le meurtre prochain. Les effets d'annonce sont également perceptibles dans les choix de vocabulaire : au moment du fratricide, il est dit que « Le droiturrier oir, sans raison, / Ocist Judas *en traison* »¹²⁰. L'assassinat du frère constitue effectivement une première trahison de Judas, et le désigner comme telle ne peut que rapprocher ce premier crime du rôle futur du personnage, bien connu de tous. Le frère de Judas préfigurerait-il alors le Christ ? Sans doute symboliquement, mais c'est surtout dans la scène du parricide que le rapprochement symbolique est rendu plus explicite encore : Judas vole les fruits du verger du père (du Père ?) comme il volera dans la bourse de la communauté apostolique, et en tue le propriétaire comme il provoquera la mort de son maître. Comme le dit Anne Lafran à propos du texte latin du manuscrit de Reims, le « refus désespéré de la prédestination est dans le même temps ponctué par le paradigme de la mort »¹²¹.

Dans cette même version, on peut remarquer l'emploi du même terme *parricidia* pour désigner le meurtre parricide de Judas mais aussi l'intention infanticide des parents¹²². Anne Lafran note en effet l'acception large de ce terme latin qui peut désigner un « meurtre » en général voire une « trahison » ; ainsi la trahison (et donc le meurtre indirect) de Jésus par Judas peut être doublement qualifié de parricide (puisque Jésus-Christ se confond avec le Père) – Anne Lafran relève effectivement des cas de cette dénomination dès l'exégèse patristique¹²³. Dans la légende, le terme pourrait suggérer un lien entre les événements et pose la question du péché premier que serait celui des parents de Judas. L'origine de la prédestination dont fait preuve la vie de Judas remonterait-elle au péché des parents ? Pour le Moyen Âge chrétien, le

¹¹⁹ T 291.

¹²⁰ T 331-332 ; nous soulignons.

¹²¹ « La "tragédie" de Judas [...] », art. cit., p. 635.

¹²² Par exemple : « *Vnde anxii pro visione et sui vatis divinatione decreverunt eum statim necare et parricidas se sui sanguinis esse* » ; « *fit impius parricida matris maritus* » (*ibid.*, p. 639 et 641).

¹²³ *Ibid.*, p. 630. Cette polysémie du mot *parricidia* peut nous amener à formuler l'hypothèse que la légende œdipienne de Judas pourrait trouver son fondement en l'ambiguïté de ce terme, soit dans une tendance symbolique, soit par ambiguïté lexicale !

dogme de la conception du Christ sans péché et de la pureté et de la sainteté de la Vierge Marie pourrait justifier la possibilité de l'idée inverse concernant Judas dont les parents ont péché au moins par l'abandon de leur fils. Cependant, cette hypothèse peut être contredite par plusieurs points : les parents décident d'abandonner l'enfant plutôt que de le tuer ; Ruben et Cyborée sont décrits comme des personnages bons et suscitent la compassion ; enfin, d'autres récits de la même époque, comme la Vie de Grégoire, démontrent qu'une vie sainte peut tout à fait racheter le péché de ses parents voire de sa propre conception.

La prédestination de Judas au Mal ne s'explique pas, dans les textes de la légende, par un contexte qui risquerait de justifier un tant soit peu son crime. Elle s'explique par la « nature » du traître. Ce que l'on peut voir comme de la fatalité, voire du tragique, est surtout une suite narrative participant pleinement de la construction archétypale du personnage. Judas n'est pas un héros tragique mais un *anti*-héros à proprement parler, et lorsque le texte du manuscrit de Reims parle de lui comme d'un « monstre »¹²⁴, il faut comprendre qu'il est un pécheur monstrueux (proche du diable, donc) et non ce que l'on pourrait appeler un « monstre tragique »¹²⁵.

L'association de l'histoire de Judas à une tragédie peut aussi relever d'une acception métaphorique renvoyant aux sèmes de souffrance et de malheur que comprend le terme latin *tragedia*. Frédéric Duval et Elisa Guadagnini ont notamment documenté ce sémantisme et démontré que dans certains cas le mot peut même être utilisé comme un synonyme de lamentation¹²⁶. L'emploi du terme dans le texte latin pourrait relever de ces sèmes, d'autant que certaines versions, en particulier celle du manuscrit de Turin, développent l'aspect pathétique de sa vie (bien que le registre pathétique soit beaucoup plus utilisé dans la représentation et le discours des autres personnages que dans ceux de Judas lui-même). Le thème de la disposition divine, dont relève le mythe d'Œdipe et dont pourrait relever la légende de Judas, est contredit, dans les récits, par celui du libre arbitre. Tout le récit tend à la révélation de sa vérité cachée – tout comme celui du mythe d'Œdipe – mais, contrairement au mythe, la légende se termine sur le message moral affirmant que toute destinée peut être renversée par le choix du repentir. Le récit repose ainsi sur un paradoxe faisant coexister les pensées du fatalisme et de l'espoir dans

¹²⁴ « *in suos ortus monstrum revolvitur* » (*ibid.*, p. 643).

¹²⁵ Il est toutefois à noter que le lien est clairement fait entre ces deux *types* monstrueux, notamment par le thème de l'inceste (voir note précédente).

¹²⁶ *Le Moyen Âge vernaculaire et le théâtre antique. Une étude des mots et des savoirs dramatiques dans les textes français et italiens médiévaux* [à paraître]. Nous remercions les auteurs qui ont eu la gentillesse de nous communiquer ce travail encore inédit.

le même temps. Ce double schéma de pensée paraît très représentatif de l'ambiguïté de la légende, et de l'intérêt (et la difficulté) de la christianisation d'un motif païen.

La manière dont les auteurs de langue romane s'approprient la fin de la légende de Judas, autrement dit la scène de la révélation servant de transition avec l'histoire relatée dans les Évangiles, est représentative de cette ambiguïté. Dans la version *T*, dont l'aspect dramatique est particulièrement développé en discours, Judas se voit révéler la vérité de son histoire et semble alors prendre enfin conscience du mal qu'il a fait :

Bien sai que vous estes ma mere,
Et c'ai ocis Ruben mon pere :
Or ne sai que jou puisse faire :
Car tout m'est venit a contraire.
Jou en sui trestous esperdus :
Je voi bien que je sui perdus :
Trop ai fait de mal et d'outrage :
Ma douce dame, que ferai ge ?

T 515-522

Son discours change radicalement par rapport aux précédents, notamment dans la manière dont il s'adresse à sa mère-épouse (« Ma douce dame », alors qu'il est auparavant, comme dans la plupart des versions de la légende, décrit comme un mauvais époux, parfois même violent et maltraitant). Sa prise de conscience s'accompagne d'un sentiment de perte puisque'il s'aperçoit que « tout [lui] est venit a contraire », autrement dit que ses crimes ont fini par prendre forme en-dehors de sa « volenté » ! Ne sachant plus que faire, il s'en remet même à Cyborée (« Ma douce dame, que ferai ge ? ») qui lui conseillera de rejoindre la compagnie de Jésus-Christ pour requérir son pardon. On remarque que c'est Cyborée, personnage le plus développé sur le plan pathétique et donc le plus à même de susciter la compassion du lecteur, qui transmet le message final et transitoire de la possibilité de la rédemption et du pardon.

Il s'agit du seul moment de la légende où l'on pourrait considérer que Judas sort de son rôle d'archétype du pécheur pour devenir un nouveau héros tragique. Mais, plus que de tragédie, il est question de rédemption et de repentir. Cette réaction de Judas est surtout développée dans les versions en prose. Dans *O*, il est dit que lorsque les personnages « s'entrecongurent », « Lors fu Judas moult *repentant* de cuer »¹²⁷. Le repentir est également *de cuer* dans *OR* : « Et en pensant a ces choses il le prinst moult fort a *repentir* de ses pechies »¹²⁸. Dans *C*, la vérité de

¹²⁷ *O* 209. Nous soulignons.

¹²⁸ *OR* 540.

l'émotion de Judas est figurée par les larmes qu'il partage avec Cyborée : « et commencent tous deux fort a plourer »¹²⁹. Ce même texte précisera en morale finale, après la pendaison de Judas, qu'« encores luy eust valu sa repentance, n'eust esté sa desesperance: cil bien a honte mourir deust qui oncques bien faire ne vult »¹³⁰. Le moment de la révélation est un moment de repentance donnant accès au personnage au pardon du Christ et ainsi à une chance de parvenir au salut, mais Judas replongera vite dans le péché. Il a eu une première chance de repentance, mais il est revenu vers le mal en volant et en trahissant Jésus ; il aura une seconde chance mais il désespérera et se suicidera. Judas est ainsi l'exemple même de la « volenté » du mal. C'est peut-être surtout dans la version en vers que cette nature de Judas est la plus claire car son remords est plus ambigu : il n'y est pas vraiment dit qu'il se repent sincèrement mais plutôt qu'il est désorienté car il a pris conscience d'un mal qui lui est venu « a contraire » et donc, pour une fois, en-dehors de sa décision propre.

En tous cas, c'est toujours la prise de conscience qui amène Judas, par l'intermédiaire de sa mère-épouse, à la rencontre avec le Christ. Cette dernière rompt la trajectoire tragique, ou du moins offre la possibilité de cette rupture. Dans la version latine de Reims, le mot « *tragedias* », renvoyant au récit du passé de Judas, est d'ailleurs utilisé au moment transitoire où un prêtre conseille à Judas de rejoindre Jésus¹³¹ : ce passage et le mot choisi peuvent être assimilés, symboliquement, à un message de la miséricorde chrétienne comme possibilité de la fin de la tragédie païenne ! Cependant, que le repentir de Judas soit sincère ou non, le personnage n'achèvera pas son mouvement vers le salut. Le passage par l'apostolat sera finalement à la fois une nouvelle étape vers la fatalité de la mort tragique de Judas et une possibilité d'en sortir. La légende et la transition qu'elle forme avec le récit scripturaire répond à un double objectif : celui, moral, de la démonstration des mauvais choix d'un personnage contre-exemplaire, et celui, pieux, du message de l'espoir et de la possibilité de la miséricorde. En effet, une chance est toujours accordée par Jésus, mais le « destin » se confond finalement avec l'intériorité malveillante de Judas. Nous rejoignons Anne Lafran qui affirme que

La fonction fondamentale des légendes est donc de montrer la méchanceté intrinsèque, « naturelle », de Judas dans une conception paulinienne de la damnation originelle et de la nature pécheresse inhérente à l'homme, très

¹²⁹ C 60.

¹³⁰ C 61.

¹³¹ Dans Anne Lafran, « La "tragédie" de Judas [...] », art. cit., p. 642. Dans cette version, Cyborée recommande à Judas d'aller voir un prêtre, et c'est ce dernier qui lui conseille de se rendre auprès du Christ. Cette étape intermédiaire ne sera pas retenue dans les versions françaises de la légende.

éloignée du fatalisme antique à l'œuvre dans le mythe d'Œdipe dont est inspirée la légende¹³².

La légende de Judas est donc celle du péché comme fatalité¹³³.

3) La question du genre : une « Vie » mythique ?

a. La question de l'apocryphe, ou quelle valeur accordait le Moyen Âge à la Vie de Judas ?

Le texte étudié pose, une nouvelle fois, la question de son statut générique, et expose lui-même le problème que celui-ci implique :

Et jusques icy est il leu en ladicte istoire apocrife, mais, se elle apertient a lire ou non, ce delaisse je en la volenté du lecteur.

LD 328

La *Légende dorée* délimite les frontières du récit en achevant la Vie de Judas de cette manière, d'autant qu'elle l'introduisait, déjà, comme « une ystoire, jaçoit ce qu'elle soit apocrife »¹³⁴. Les auteurs anonymes des autres versions françaises de la légende maintiennent cette appellation qui prend toujours la forme d'un avertissement, et laissent libre choix de croyance ou non au lecteur :

Jusques cy est ceste hystoire apocrife: et se elle <est> a croire et a recorder ou non, nous le laissons au jugement du liseur; si le lise et croie qui voudra, et que ne le veult si ne le croie mye. Et toutesvoies vault il mieulx que on ne la lise mye que ce que on vueille affermer pour vraie.

O 209

¹³² *Ibid.*, p. 634.

¹³³ On peut noter un dernier parallèle intéressant : selon Sylviane Messerli, dans le *Roman de Thèbes* (qui, rappelons-le, est une adaptation française de la *Thébaïde*), le personnage d'Œdipe est rapproché de la figure du Christ, notamment par le vocabulaire utilisé (*Op. cit.*, p. 107-112) : « Par allusions sous-jacentes, la figure du Christ est présente dans l'histoire d'Œdipe » (p. 111). Le mouvement est ici parallèle et renversé : on « christianise » positivement Œdipe au même moment où on le compare négativement à Judas. Dans les deux cas, le message est celui de la possibilité du pardon, représentatif de l'importance de la pensée miséricordieuse en contexte.

¹³⁴ LD 325-326.

L'apocryphe est défini par son statut, qui est incertain (« une hystoire apocriphe (c'est-à-dire que on ne la croit point qui ne veult) »¹³⁵ et opposé à celui de l'« Escripiture ». On peut remarquer que l'auteur de la version *T* marque cet antagonisme en parlant du récit biblique comme un savoir commun et collectif (« Si com on list en l'Evangile »¹³⁶ ; « L'Escripiture si nous devise »¹³⁷) mais de la légende de Judas comme un apport personnel :

Dieus qui le scienche devinne
Les entendemens enlumine
De chiaus qui le veulent servir,
Me doinst grasse du deservir
Que je puisse s'amour avoir,
Et si me doinst sens et savoir
De commencer et de parfaire
Tel quose qui li doie plaire,
Et chou que jou ai entrepris,
Si que je ne soie repris.
C'est de Judas que jou vuel dire,
Celui qui traï nostre Sire.
Aucune gent ne sevent mie
Ques hom il fu et de quel vie.

T 1-14

Le but de l'auteur, en relatant cette histoire, est de partager la connaissance (« sens et savoir ») donnée par Dieu afin de « plaire » à ce dernier. L'incipit introduit ici l'apocryphe dans une perspective sacrée, originale en comparaison des autres versions. Son auteur assume sa volonté d'édification religieuse, en recourant à une transmission personnelle (du moins présentée comme telle) et non collective.

L'appellation d'« apocryphe », reprise de Jacques de Voragine, peut se justifier par la grande proximité du récit avec celui de la Bible (d'autant qu'en l'occurrence la Vie de Judas reprend l'un de ses personnages) ; elle peut également indiquer une influence de l'ensemble « *Historia apocrypha* », suggérée par Joachim Knappe ; enfin, elle peut signaler une volonté propre au contexte. Giovanni Paolo Maggioni a étudié la notion d'apocryphe dans la *Légende dorée* et a relevé un paradoxe : les récits nommés de cette façon par Jacques de Voragine participent d'une double conception positive et négative – ils sont à la fois mis en avant comme des récits prodigieux et mis à distance par le jugement critique du narrateur et son avertissement. Maggioni explique cette contradiction en rappelant que les légendiers du XIII^e siècle dépendent

¹³⁵ *O* 207.

¹³⁶ *T* 548.

¹³⁷ *T* 559.

historiquement du travail de transmission culturelle effectué par les Dominicains ; les destinataires en sont souvent les prédicateurs, et donc, indirectement, les auditeurs de ces derniers. Le fait que la *Légende dorée* soit surtout dérivée de sources destinées à des prédicateurs explique les mises en garde et la mise en distance critique (notamment les oppositions *apocrypha/historiae* et *apocrypha/autenticae scripturae*) : le prédicateur doit en user avec jugement critique, trouver un équilibre entre l'intérêt narratif des légendes (généralement hagiographiques) et leur valeur d'exemplum¹³⁸.

Le fait de souligner le caractère « apocryphe » de la légende la met donc en avant en tant qu'exemplum, qu'elle soit destinée, d'ailleurs, aux auditeurs d'un prêche ou, surtout plus tard, à des lecteurs directs. Brenda Dunn-Lardeau affirme en effet que « la question de l'authenticité des textes où histoire et légende sont distinguées se heurte bien avant le Concile de Trente au poids de la tradition entourant les textes apocryphes souvent maintenus comme des histoires utiles à l'âme »¹³⁹. Cependant l'histoire de Judas, qu'on sait popularisée au moins par le succès de la *Légende dorée*, ne passe jamais dans la littérature ecclésiale (prédication transcrite, théologie, liturgie...) et on n'en trouve aucune figuration iconographique publique. Alain Boureau résume ainsi le paradoxe de ce statut :

Dans le système compliqué des registres de croyance au Moyen Âge, la légende apocryphe a un statut particulier : sans croire à son authenticité (assurée par l'autorité scripturaire-patristique, ou bien par le témoignage visuel), on la raconte hors-champ, comme une histoire significative, révélatrice, une histoire vraie *dans le fond* (c'est-à-dire : au-delà de la véridiction formelle ; à *tout* prendre ; dans le tréfonds)¹⁴⁰.

La finalité de la Vie de Judas n'est donc pas d'être vraisemblable mais d'être significative, de *faire sens*. En cela, son statut dépasse celui d'une « Vie » hagiographique, d'autant que l'exemplum qui y est présenté est un *contre-exemplum*, en ce sens que la vie n'y est pas celle d'un saint, bien au contraire.

b. Une hagiographie inversée

¹³⁸ Voir Giovanni Paolo Maggioni, « La littérature apocryphe dans la Légende dorée et dans ses sources immédiates. Interprétation d'une chaîne de transmission culturelle », *Apocrypha*, 19 (2008), p. 146-181.

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 1281-1282.

¹⁴⁰ *L'événement sans fin, op. cit.*, p. 220-221.

Le genre biographique, au Moyen Âge, se caractérise plus par l'exemplarité de ses récits que par la recherche d'exactitude historique. Une « Vie » s'attache à faire la gloire d'une figure sainte qui doit servir de modèle à imiter, dans un but d'édification passant par une comparaison positive (le lecteur doit imiter le modèle donné). Les vies « contre-exemplaires » sont beaucoup plus rares¹⁴¹, d'où l'intérêt exceptionnel de la Vie de Judas, qui est intégrée à la *Légende dorée* – Jacques de Voragine prend toutefois soin de ne pas en faire un chapitre hagiographique mais de l'insérer dans une vie de saint – et qui reprend les codes du genre faisant des saints des grands héros chrétiens. Or Judas y est un absolu anti-héros chrétien, dont les péchés contrastent avec les vertus des saints. On a déjà pu observer le lien qu'entretient Judas avec le genre hagiographique, à travers, surtout, la légende de saint Brendan : le traître y est développé comme un pécheur contre-exemplaire mais aussi comme une figure d'individualité et d'émotion, qui sert de faire valoir pour le saint-héros du récit.

Dans la *Légende dorée*, la présence d'un autre personnage nommé Judas peut faire écho à cette conception du héros opposé à son *anti*-héros. Il s'agit de Judas Cyriaque, personnage célèbre au Moyen Âge car on lui attribua le rôle de premier gardien du Graal, ainsi que pour la légende qui lui est attachée, retranscrite dans le chapitre 64 « L'invention de la sainte Croix » de la *Légende dorée* : rabbin converti au christianisme, il est martyrisé pour avoir refusé un sacrifice humain pour les dieux païens. Le parcours de ce personnage démontre que le pardon est possible si le repentir est sincère ; de plus, contrairement à Judas Iscariote, Judas Cyriaque refuse la violence. Il est, en quelque sorte, le « bon » Judas ! Un passage du chapitre qui lui est dédié nous prouve que les médiévaux se prêtaient volontiers à la comparaison entre les deux personnages : Jacques de Voragine met en parallèle les deux Judas, et les oppose, dans la bouche du diable¹⁴² !

Il est important de mentionner ici un autre rapprochement antinomique et hagiographique qui, s'il ne joue pas sur une analogie onomastique, met en place un parallèle

¹⁴¹ « La tradition panégyrique fait que l'on écrit rarement la vie de personnages répréhensibles », affirme Pascale Bourgain, qui cite la *Vita Mahometti* (XII^e s.) comme exemple (« Biographie », dans *Dictionnaire du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 166).

¹⁴² Alors que Judas Cyriaque vient de trahir les autres Juifs en désignant l'emplacement de la sainte Croix, grâce à quoi l'impératrice Hélène peut la récupérer, le diable se met à vociférer : « Ô Judas, pourquoi as-tu fait cela ? Tu as agi totalement à l'encontre de mon Judas à moi : car celui-là, sur mon instigation, a accompli la trahison ; et toi, en me reniant, tu as trouvé la croix de Jésus. Grâce à Judas j'ai gagné de nombreuses âmes ; à cause de toi je parais perdre celles que j'avais déjà gagnées. Grâce à lui je régnais sur le peuple ; à cause de toi je suis chassé de mon royaume. Mais je te rendrai la pareille et susciterai contre toi un autre roi qui, abandonnant la foi du crucifié, te fera renier le Crucifié sous la torture » (Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. Alain Boureau, *op. cit.*, p. 370). Cette intéressante suite d'oppositions fait de Judas Cyriaque le « bon » Judas, exemplaire, d'autant qu'il ne cèdera pas aux tortures mentionnées par le diable.

thématique et littéraire évident. Il s'agit de la corrélation entre la Vie de Judas et la légende consacrée à saint Grégoire. Le Grégoire de cette légende est généralement identifié à l'un des papes historiques du même nom, parfois Grégoire le Grand. La matière en est surtout célèbre grâce à la diffusion du *Gregorius* de Hartmann von Aue (composé entre 1180 et 1190) mais les premières versions connues sont en français (Vie du pape Grégoire ou Vie de saint Grégoire) et sont datées du milieu du XII^e siècle. La légende de Grégoire se serait donc développée à la même époque que celle de Judas ; il est toutefois difficile d'établir un lien d'influence possiblement exercée dans un sens ou dans l'autre. Quoi qu'il en soit, la Vie de saint Grégoire atteste de l'importance de la thématique de l'inceste, perçu comme un péché extrême. La diffusion importante du texte, parallèle à celle de la Vie de Judas, rend probable le rapprochement et la comparaison entre les deux légendes.

Si Grégoire n'est pas parricide, il est au cœur d'un inceste dédoublé : selon sa légende, Grégoire naît de l'amour du jeune duc d'Aquitaine et de sa propre sœur. Le père, parti expier son péché en Orient, meurt, et l'enfant est abandonné sur les eaux par la duchesse. Découvert par un pêcheur puis élevé dans un monastère, il finit par découvrir ses origines incestueuses et décide de se faire chevalier. C'est alors qu'il vient au secours de la duchesse d'Aquitaine, qu'il ignore être sa mère et qu'il épouse, épris d'un amour sincère. Grégoire se voit une nouvelle fois révéler l'inceste auquel il prend part, et décide de faire pénitence. Il devient moine et se fait enchaîner sur un rocher, après avoir pris soin de demander à un pêcheur de jeter la clé de ses chaînes à la mer. Dix-sept ans s'écourent ainsi, avant qu'une révélation divine n'ordonne aux cardinaux romains de porter Grégoire sur le trône pontifical. Le pêcheur retrouve miraculeusement la clé dans le ventre d'un poisson et délivre Grégoire, qui devient Pape. Son père mort et sa mère partie en pèlerinage obtiennent le pardon et leurs âmes sont sauvées.

Deux motifs principaux relient les destins de Judas et de Grégoire : celui de l'abandon du nourrisson dans la mer, et, bien sûr, celui de l'inceste involontaire du fils et de sa mère. Cependant les évolutions respectives des deux personnages témoignent d'une « nature » différente de chacun. Élevé par un pêcheur, Grégoire « ne fu fels ni estous, / Eins fu umils e pius e dous »¹⁴³ ; élevé par un couple royal, Judas est jaloux et violente son frère. Lorsque Grégoire se voit révéler qu'il est un enfant trouvé et d'origine incestueuse, il se fait chevalier

¹⁴³ Version A, v. 961-962, cité par Brian Murdoch dans *Gregorius : An Incestuous Saint in Medieval Europe and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 40. On remarque que cette nature du personnage est justifiée, dans le texte, par son origine noble : « Gregoire fu de grant paraje, / I retraist bien a son lingnaje » (v. 959-960). Cela pourrait signifier qu'à l'inverse, même si Judas est élevé comme un prince, il reste défini par son origine de condition plus modeste, et non par son éducation.

afin d'expier la faute de ses parents ; lorsque Judas apprend qu'il est adopté, il commet, de colère, son premier meurtre. Seule la pénitence conséquente de la découverte de l'inceste avec la mère rapproche Judas de Grégoire – l'un se met au service du Christ, l'autre s'enchaîne à un rocher pendant dix-sept ans –, mais tandis que le premier retombera dans le péché jusqu'au désespoir, le second ira au bout de sa pénitence, jusqu'au pontificat. On remarque que le supplice de Grégoire sur un rocher est semblable à celui que subit Judas dans la légende de saint Brendan : c'est d'ailleurs ce qui conduit Elizabeth Archibald à émettre l'hypothèse que la légende de Grégoire est inspirée de celle de Judas, le rocher du châtiment pouvant constituer une réminiscence de celui du voyage de saint Brendan¹⁴⁴. Le rapprochement n'en est pas moins antagonique : pour Judas, le supplice est un châtiment éternel, tandis que concernant Grégoire, il constitue une pénitence volontaire. Or, dans les deux cas, Jésus accorde une aide miséricordieuse au supplicié : rappelons que Judas bénéficie d'un repos dominical allongé temporairement par saint Brendan, ainsi que de quelques objets soulageant sa peine et dont il bénéficie grâce aux quelques événements charitables auxquels il aurait pris part dans sa vie. Saint Grégoire, au début de sa pénitence, prie Dieu de le secourir, et c'est bien à l'aide divine qu'il devra sa survie pendant dix-sept ans :

Saint Gregorie, li bon letrez,
 En la roche fud ubliez.
 E de feim fud mult anguissus
 E de mangier bien desirus.
 Dunc reclamât parfitement
 Le veir Seignur omnipotent.
 E Deu, qui tut ad en baillie,
 Ad bien pris cunrei de sa vie.
 Mult pres del liu u il maneit,
 Une piere cavee esteit.
 De l'eve que iloc cuillit
 Quant la pluie del ciel chaït,
 De cele but plaine sa main,
 Chascun jor, quant aveit faim.
 Issi l'ad Jesus sustenu,
 Dis et set anz, par sa vertu,
 Ke il ne fud periz ne mort¹⁴⁵

La comparaison entre la Vie de saint Grégoire et la Vie de Judas amène à la même conclusion : celle de la miséricorde divine et de la puissance du pardon. Que la « volenté » du personnage

¹⁴⁴ *Incest and the Medieval Imagination*, op. cit., p. 115, n. 23.

¹⁴⁵ Version B1, *La Vie du pape Saint Grégoire : huit versions françaises médiévales de la légende du bon pécheur*, éd. Hendrik Bastiaan Sol, Amsterdam, Rodopi, 1977, v. 1811-1827.

l'amène au Bien (et donc au salut) ou au mal (et donc à la damnation), son destin est bien différent de celui d'Œdipe. Dans sa réécriture chrétienne, il ne s'agit plus de tragédie : tout est question de nature humaine, de libre-arbitre et de *cuer*, c'est-à-dire de volonté sincère, conformément à la morale augustinienne de l'intention.

D'autres légendes de saints incestueux montrent le succès de ce sujet au Moyen Âge : c'est le cas de saint Métron (qui a peut-être inspiré le motif de l'enchaînement et de la clé que l'on retrouve dans le ventre d'un poisson), saint André de Crète, saint Alban, saint Martin ou encore saint Brice. Mais

Finally, ce que servent ces récits incestueux – d'autant plus curieux quand ils appartiennent au genre hagiographique –, ce n'est pas tant la prohibition de l'inceste que l'exhortation au combat spirituel et la promotion de la doctrine de la contrition et de la repentance. [...] La leçon que nous donnent ces histoires à travers leur fatalité, c'est que l'humanité est profondément pécheresse au sens paulinien, mais que la Grâce et l'amour de Dieu sont incommensurables¹⁴⁶.

L'inceste est un péché extrême mais pardonnable. L'humanité est pécheresse (parfois par sa naissance même : c'est le cas de saint Grégoire), mais l'on peut être un « bon pecheur »¹⁴⁷ ! La « nature » humaine se confond ainsi avec la « volenté » et l'intention : entre Grégoire et Judas, tout est affaire de bon ou de mauvais choix.

En sachant que la légende de saint Brendan, où ce dernier donne un grand exemple de miséricorde en demandant à Dieu d'accorder sa pitié au pire des pécheurs qu'est Judas, circule parallèlement à ces textes, on peut entrevoir une évolution du regard porté sur le traître, évolution confirmée par l'effet de correspondance et de miroir observé entre les légendes de Grégoire et de Judas. Ce regard plein de miséricorde atteindra peut-être son plus haut point dans la *Passion Isabeau*, où la Vierge se dit prête à prier pour celui qui trahira pourtant son Fils. Dans tous ces cas, on donne une alternative à la damnation de Judas. Pourtant, la nature (ou la psychologie, pourrait-on dire) auto-damnatrice de Judas est plus forte : il est celui qui n'entreverra pas même la possibilité d'être sauvé. À l'opposé, la légende de saint Grégoire fascine l'imagination littéraire et religieuse du Moyen Âge en contrepoint de celle de Judas.

¹⁴⁶ Anne Lafran, « L'inceste entre anormalité et déviance dans les légendes de Judas et du pape Grégoire », dans *Normes et Hagiographie dans l'Occident latin (VI^e-XVI^e s.)*, dir. Marie-Céline Isaïa et Thomas Granier, Brepols, Turnhout, 2014, p. 145.

¹⁴⁷ C'est ainsi que la Vie de saint Grégoire est introduite dans sa version française : « La vie d'un bon pecheur » (B1, éd. Sol, *op. cit.*, v. 34).

Une rime est particulièrement significative de la différenciation conclusive entre les deux personnages :

K'il ne chai en des(es)perance,
Ainz s'amenda par penitence,
Si ke puis fud sainz apostoiles
Et si out nun li bon Gregoires¹⁴⁸.

La *désespérance* s'oppose à la *pénitence* dont fait preuve Grégoire, le « bon pécheur », tout comme elle s'oppose à la *repentance* que ne choisit pas Judas : « Et encores luy eust valu sa repentance, n'eust esté sa desesperance »¹⁴⁹.

Le péché qu'est l'inceste n'est finalement qu'une épreuve, que les deux coupables (qui sont aussi victimes) arrivent finalement à dépasser : l'espoir de la miséricorde et du pardon christiques leur permet de se relever et d'expier leur péché autrement que par l'auto-châtiment (contrairement à Œdipe et Jocaste) – même si le suicide de Judas aura finalement lieu, pour une tout autre raison. La légende de Grégoire est la preuve que l'inceste et même le péché des parents peuvent être dépassés. Au contraire, Judas donne un exemple du vice et des dégâts irréparables qu'il cause – tout comme, dans une autre mesure, Mordred, fils incestueux d'Arthur qui mènera à la chute de Camelot dans *La mort du roi Arthur*. Elizabeth Archibald pense que les légendes de Judas et de Grégoire ont pu elles-mêmes influencer des récits postérieurs dont ceux de la matière arthurienne : il est effectivement remarquable que « Mordred is the Judas at the Round Table who betrays his lord (and his father) »¹⁵⁰ ! Judas est l'archétype du traître et de l'incestueux vicieux, mais aussi et surtout celui du pécheur sans repentir – en cela, Mordred, figure importante de la mythologie arthurienne, en semble directement dérivé¹⁵¹.

Tous ces éléments nous amènent à confirmer que la fonction qu'occupe Judas est celle de l'*anti*-héros. Jean-Pierre Bordier a notamment analysé ce concept au regard de la légende œdipienne de Judas : il explique que malgré une naissance digne d'un héros mythique,

¹⁴⁸ Cité par Friedrich Ohly dans *The Damned and the Elect : Guilt in Western Culture*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1992, p. 5.

¹⁴⁹ C 61.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 133.

¹⁵¹ Voir également Martin Aurell et Catalina Girbea, « Mordred, 'traître scélératissime' : inceste, amour et honneur aux XII^e et XIII^e siècles », dans *La Trahison au Moyen Âge* [...], *op. cit.*, p. 133-149. De manière plus générale, la légende de Judas se rattache à la tradition importante de la représentation de l'inceste comme motif romanesque au Moyen Âge. On peut penser aussi, par exemple, au succès de l'histoire d'Apollonius de Tyr à la même période.

la vie de Judas fait subir au modèle héroïque une inversion radicale. Judas est par excellence le personnage qui n'aurait jamais dû naître. L'Évangile le dit déjà, l'oracle le redit et la fin de l'histoire le confirme. Bien loin d'accéder à l'héroïsme, à la reconnaissance et à la gloire, Judas s'enfoncé, étape par étape, dans l'opprobre¹⁵².

En cela, il s'oppose au héros tragique qu'est Œdipe mais surtout, pour un chrétien du Moyen Âge, à saint Grégoire. La construction archétypale de Judas en grand représentant du Mal joue un rôle dans ce processus d'inversion et d'opposition – en somme, d'hagiographie inversée.

Représentant du mal, Judas l'est également, dans le contexte antijudaïque de cette période, du peuple juif. Alain Boureau voit en la légende œdipienne de Judas un symbole antisémite directement lié au contexte historique et monastique¹⁵³ :

Il est significatif que l'histoire de Judas s'invente au XII^e siècle une version œdipienne, très largement répandue dans les milieux monastiques où la trahison perd toute coloration humaine (félonie) et apparaît comme la monstruosité absolue, dérivée de l'inceste (grande obsession de l'Église post-grégorienne), projetée vers une fatalité quasi ethnique, puisqu'elle se lie étroitement à l'antisémitisme alors naissant¹⁵⁴.

Il est vrai qu'à partir du XII^e siècle, les grands péchés de Judas, l'inceste (légendaire) et la trahison (canonique), sont développés de manière archétypale en littérature romane, dans les récits légendaires comme dans les réécritures bibliques. Surtout, Judas le Juif s'oppose à Grégoire le bon chrétien par son absence de repentir final. Dans les premières versions françaises que l'on connaisse de la Vie de Judas (*T* ; *O* ; *OR*), au moment du rêve de Cyborée, les parents ou le narrateur désignent avant tout Judas comme à l'origine des maux des Juifs, la « cause de la destruction de la loy et du poeple des Iuifs entièrement »¹⁵⁵ ; ensuite, l'évocation de la destruction de la « gent » ou du « lignaige » des parents de Judas ne mentionnera plus explicitement le peuple juif. Historiquement, il paraît donc probable que la « naissance de

¹⁵² Art. cit., p. 218.

¹⁵³ Voir *L'événement sans fin : Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 209-230.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 190-191. Alain Boureau étaye son analyse de précisions historiques concernant le durcissement de l'interdiction ecclésiastique de l'inceste à partir de la fin du XI^e siècle (p. 222-224). Voir également, sur ce point, Elizabeth Archibald, *Incest and the Medieval Imagination*, op. cit., p. 26-52. Alain Boureau émet l'hypothèse que face à l'encadrement doctrinal chrétien de la sexualité, on a tendance à représenter les Juifs comme l'opposition, l'alternative, dont la diabolisation passe surtout par une rumeur autour d'une sexualité vicieuse et pécheresse (incestueuse, orgiaque, adultère...), transcrite notamment chez Guibert de Nogent (p. 224-229).

¹⁵⁵ *OR* 536.

l'antisémitisme »¹⁵⁶ soit parallèle à l'invention de celle de Judas. Judas est édifié en archétype du mauvais Juif, il est l'*anti*-héros chrétien, l'autre, l'ennemi.

« Or ot Judas ocis son pere, / Et si ot a femme sa mere »¹⁵⁷. L'histoire racontée dans la légende de Judas dépend de la volonté de partage d'une connaissance hors canon mais qui se veut exemplaire, ou plutôt contre-exemplaire, pour ceux qui l'entendront ou la liront. Les récits de la Vie de Judas renforcent la construction archétypale du personnage en grand pécheur, sans toutefois changer la morale religieuse qui sous-tend déjà sa représentation littéraire. Judas est toujours le grand symbole du traître parce qu'il trahit Jésus, et il est toujours le grand damné pour s'être suicidé ; lui ajouter des crimes comme le parricide et l'inceste ne change rien à ce jugement, au contraire, ses nouveaux péchés ne font que renforcer le message moral porté par le « contre-exemplum » de Judas : qu'importe la mesure des péchés, une repentance sincère pourrait apporter le pardon total, mais à l'inverse, l'intention pécheresse amène au désespoir, qui lui-même mène à la damnation.

La notion d'« *ineluctabile fatum* », qu'implique la réécriture œdipienne, participe de la volonté de noircir encore le portrait de Judas, dans une idée paulinienne de nature pécheresse innée. Judas cumule les pires fautes (parricide, inceste, fratricide), par référence au mythe d'Œdipe mais aussi à d'autres mythes antiques, païens ou bibliques. Par la construction et la circulation de cette légende, Judas entre au contact du mythe, non seulement parce que sa *Vie* en est une adaptation, mais aussi parce que le surnaturel ainsi introduit lui permet d'acquérir sa pleine dimension archétypale. Le personnage se définissant déjà, dans le texte canonique et dans les premières interprétations, comme le pécheur par excellence, il était certainement tentant de lui attribuer une vie entière faite des crimes les plus noirs. Cependant l'élaboration du récit est dépendante du contexte historique de sa diffusion, et peut même trouver une justification dans la construction d'un récit antijudaïque. Mais plus encore qu'un récit antijudaïque, la légende de Judas est une hagiographie inversée : la Vie de Judas est une imitation non pas d'un modèle – comme c'est le cas des vies de saints – mais d'un contre-modèle. Le mythe et le récit chrétien se mêlent donc dans la construction d'une figure archétypale du mal.

¹⁵⁶ Alain Boureau, *op. cit.*, p. 209.

¹⁵⁷ T 463-464.

III. Autres légendes de la vie de Judas

En plus de montrer l'importance des reprises et adaptations de mythes grecs antiques, considérés comme une source de modèles archétypaux, la construction de la légende de Judas offre un bel exemple de leur sécularisation : les légendes circulent parmi les clercs et théologiens, mais aussi dans les croyances populaires. D'autres légendes circulent, dans des milieux divers et d'après des sources plus variées. La perception médiévale de la légende œdipienne de Judas comme une « histoire apocryfe » se justifie aussi par le fait que le développement légendaire se construisant autour du personnage s'inscrit effectivement dans la continuité de la tradition apocryphe des premiers siècles chrétiens. Si, malgré leur statut, certains de ces récits apocryphes sont diffusés, traduits, modifiés voire continués tout le long du Moyen Âge (c'est le cas, par exemple, de l'*Évangile de Nicodème*), des textes légendaires, comme celui de la Vie de Judas, sont le fruit de nouvelles inventions que l'on pouvait plus ou moins calquer sur le genre du récit apocryphe. En plus des légendes infernale et œdipienne de Judas, qui ont donné lieu à une diffusion littéraire importante, certains récits anecdotiques rapportent d'autres thèmes, dont la diffusion peut être indépendante ou dépendante d'autres récits. Entre les XII^e et XV^e siècles, la tendance à compléter l'Histoire sainte semble se faire sentir dans les milieux cléricaux comme, sans doute, dans les milieux laïcs, scolastiques ou populaires, et donne lieu à des inventions thématiques plus ou moins influentes en littérature.

1) La femme de Judas

L'existence d'une épouse de Judas dans certains textes peut s'expliquer par le commentaire biblique des Psaumes¹⁵⁸ mais aussi par la diffusion médiévale de la légende incestueuse de Judas. Les occurrences de ce motif sont assez diverses et dispersées depuis la littérature apocryphe, qui a donné lieu à des prolongements hétérogènes au Moyen Âge, aux contours chronologiques flous.

¹⁵⁸ Le Psaume 108 (ou 109 selon les versions), généralement rattaché à Judas, prophétise : « Que ses fils soient orphelins et que sa femme soit veuve ! » (9).

Le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy* est un exemple témoignant de l'ambiguïté entre le genre apocryphe et sa continuation médiévale. Ce récit, peut-être rédigé originellement en copte au v^e siècle, raconte la Passion puis la Descente aux enfers du Christ avant sa Résurrection. Le début du fragment connu de ce récit fait mention de la femme de Judas : celle-ci serait la nourrice du fils de Joseph d'Arimathie, encore bambin mais qui prend miraculeusement la parole afin de dénoncer le couple de traîtres à son père¹⁵⁹. La femme de Judas n'y est pas nommée mais occupe un rôle dans la Passion puisqu'elle serait complice de son époux dans la trahison. Or Jean-Daniel Kaestli et Pierre Cherix émettent l'hypothèse que cette anecdote originale aurait été ajoutée tardivement, au cours du Moyen Âge, à l'apocryphe¹⁶⁰. La source et le cheminement de cette légende paraissent difficiles à déterminer, si ce n'est son rapport d'influence réciproque entretenu avec d'autres apocryphes exploités au cours du Moyen Âge, notamment le *Livre du coq* (où il est fait mention de l'épouse de Judas comme d'une femme cupide, mauvaise et fourbe, mais sans que ne soit mentionné son rôle de nourrice) et l'*Évangile de Nicodème*, dont une version raconte l'histoire de la résurrection du coq que cuisinait la femme de Judas).

Ces traditions légendaires peuvent être directement ou indirectement dérivées de l'interprétation exégétique du Psaume 108, et surtout d'interférences apocryphes mêlant nombre de motifs légendaires entre eux. Dans les cas du *Livre de la Résurrection* et de l'*Évangile de Nicodème*, la femme de Judas est mauvaise et tentatrice, poussant directement ou indirectement son époux à de mauvaises décisions (la trahison, le suicide). Un autre récit apocryphe rapporté par Paul Franklin Baum¹⁶¹, l'*Évangile des douze apôtres* (copte, v^e ou vi^e s.), raconte que Judas donne tout l'argent volé dans la bourse de la communauté à sa femme ; celle-ci lui recommande de vendre son maître et Judas, nouvel Adam tenté par sa compagne, suit son conseil. Dans ces textes, l'épouse de Judas correspond toujours à l'image d'Eve, la

¹⁵⁹ « Or la femme de Judas avait pris en nourrice le fils de Joseph d'Arimathie. Et le jour même où le misérable Judas reçut les trente pièces d'argent des mains des Juifs, il les apporta dans sa maison [...]. Quand le petit enfant, âgé de sept mois, vit son père, il s'écria : « Viens et enlève-moi des mains de cette femme féroce, car depuis hier à neuf heures, ils ont reçu le prix [...]. » Quand il eut dit cela, son père le prit et s'en alla. » (Ms B, éd. et trad. Jean-Daniel Kaestli, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, *op. cit.*, p. 309.

[Rapl : l'apocryphe contient ensuite une descente aux enfers de laquelle il a déjà été question, où Judas est représenté avec Hérode et Caïn, sous la forme d'un être chimérique et tricéphale...]

¹⁶⁰ « L'appartenance au Livre de la Résurrection est plus douteuse dans le cas du feuillet non paginé du manuscrit B où il est question de la femme de Judas qui avait pris en nourrice le fils de Joseph d'Arimathée (2, 1-8). La succession rapide des événements, depuis la démarche de Judas auprès des grands prêtres jusqu'à la parole de Jésus en croix (Lc 23, 34), et la formulation qui reste très proche du texte biblique s'accordent moins bien avec le style habituel du Livre de la Résurrection » (*L'évangile de Barthélémy d'après deux écrits apocryphes. I, Questions de Barthélémy. II, Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy*, éd. Jean-Daniel Kaestli et Pierre Cherix, Turnhout, Brepols, 1993, p. 151).

¹⁶¹ Paull Franklin Baum, « The English Ballad of Judas Iscariot », *PMLA*, 31/2 (1916), p. 185-186.

femme corruptrice de la Genèse. Il en est de même pour le *Livre du coq*, dont les références à la femme de Judas sont rattachées par la critique au *Livre de la Résurrection* et à l'*Évangile de Nicodème*, sans que l'on puisse déterminer précisément dans quels sens les influences ont pu s'exercer¹⁶². Dans le *Livre du coq*, Judas donne l'argent volé à sa femme et a des rapports sexuels avec elle alors qu'il fait partie de la communauté apostolique (le texte précise qu'il est le seul des apôtres à avoir des pratiques impures pendant cette période) ; c'est toujours elle qui dicte la trahison à son mari et en récupère l'argent¹⁶³. Une deuxième « femme de la famille de Judas Iscariote » apparaît dans cet apocryphe, sans que ne soit précisé leur lien de parenté ; cette femme se montre elle-même traîtresse en dénonçant Jésus alors que celui-ci s'est échappé après son arrestation¹⁶⁴.

Les liens entre ces textes et la présence de la femme de Judas en littérature d'oïl sont difficiles à établir, d'autant que la grande tradition légendaire médiévale que constitue la Vie de Judas ne représente pas sa (mère-)épouse sous l'angle de l'avarice et de la fourberie, au contraire. En tous cas, l'attribution d'une femme (et éventuellement d'enfants) à Judas fait son chemin. On la retrouve notamment dans l'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur, qui précise que ce que Judas dérobait était destiné à sa femme et ses « fils »¹⁶⁵. Pierre le Mangeur dit se fonder sur un extrait biblique, visiblement dérivé du Psaume 108, mais le lien établi entre le vol et la famille du traître pourrait provenir indirectement de la tradition apocryphe ou légendaire. C'est très certainement du fait de la diffusion importante de l'*Histoire scolastique* que le motif se retrouve dans des légendiers ainsi que des récits de la Passion à partir du XIII^e siècle. Ainsi, la femme et les enfants de Judas sont mentionnés dans une autre légende hagiographique, celle de Marie-Madeleine, selon la version de Jean de Mailly. La traduction française de ce texte, d'abord écrit en latin au XIII^e siècle, a été diffusée au cours des XIII^e-XIV^e siècles, selon la datation des différents témoins manuscrits connus aujourd'hui¹⁶⁶. On y voit développés les

¹⁶² Concernant le rapport entre les trois textes : « En l'état actuel de nos recherches, il est donc préférable d'admettre que les uns et les autres ont eu recours de manière indépendante à un même fonds de traditions légendaires plus anciennes » (introduction au *Livre du coq* par Pierluigi Piovanelli, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, *op. cit.*, p. 141).

¹⁶³ « Arrivé à Jérusalem, Judas se rendit chez lui et coucha avec son épouse. – Il fut le seul de tous les disciples à commettre ce genre de péché ; car il n'y en avait aucun qui, après avoir suivi notre Seigneur, soit revenu au péché, à l'exception du seul Judas. – Ensuite, il consulta sa femme sur la façon de livrer notre Seigneur aux chefs des prêtres et aux scribes. Sa femme, cette maudite, lui dit : "Je vais te conseiller, écoute : va chez les Juifs et reçois d'eux ta récompense ; conduis-les où se trouve Jésus, livre-le-leur afin qu'ils en fassent ce qu'ils veulent et reviens vite à la maison." » (dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, *op. cit.*, p. 169-170).

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 182-183.

¹⁶⁵ Voir *supra*, p. 79-80.

¹⁶⁶ Olivier Collet et Sylviane Messerli (éd.), *Vies médiévales de Marie-Madeleine*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 89-102.

épisodes bibliques rattachés théologiquement à Marie-Madeleine, comme celui de l'onction à Béthanie. Le texte fait alors référence à l'explication courante du calcul du prix de la trahison selon ce qu'aurait pu se procurer Judas de la vente du parfum, explication renforcée par une référence rapide à la famille du traître :

et por ce qu'il estoit chambellans Nostre Seignor (et la costume estoit tele que li chambellans avoit la disme partie de ce qu'il gardoit pour les povres), il li fu avis que des .ccc. deniers que li oignemanz valoit, qu'il an avoit .xxx. perduz qui li afferioient a sa partie, dont il prenoit le desaimme qu'il denoit a sa feme et a ses anfans, et por cele [perde] qu'il ot faite, il se pansa qu'il la recovreroit bien, car il vandroit Nostre Seignor .xxx. deniers et an tel meniere avroit sa perde recovree¹⁶⁷.

On trouve la même explication dans la précitée *Passion Isabeau* : « Car de tout ce que on donnoit a Jhesus, il embloit la diziesme partie dont il soustenoit sa femme et ses enfans »¹⁶⁸. Sans diminuer le péché, l'attribution d'une famille à Judas semblerait presque lui donner une « bonne » raison de voler ou trahir, surtout si l'on considère le verbe *soustenir* utilisé dans le dernier exemple. On peut rappeler que le texte de la *Passion Isabeau* développe particulièrement les aspects pieux et miséricordieux, notamment à travers la pitié de la Vierge Marie à l'encontre de Judas. La présence de la femme et des enfants de Judas entre sans doute dans cette conception explicative et humaine du péché de Judas. Notons que la femme de Judas se retrouvera sur la scène des mystères de la Passion, notamment par l'intermédiaire de la mise en scène de la légende œdipienne de Judas en langue d'oïl (notamment dans la *Passion* de Jean Michel) et en langue d'oc : la Passion provençale dite « Didot » mettra en scène la vie parricide et incestueuse du traître, au terme de laquelle Jésus promet, de manière originale, une sorte de rente à la femme et les deux enfants de Judas.

En définitive, trois traditions principales témoignent de la représentation d'une « Madame Judas » : la première, attestée dans les apocryphes et leurs continuations médiévales, présente cette dernière comme une femme cupide et mauvaise, qui pousse son époux à la trahison ; la deuxième, plutôt rattachée à la Vie de Judas, représente au contraire une femme pieuse ; enfin, une dernière tradition intègre au récit de la trahison une simple mention de la femme et des enfants de Judas, pour lesquels il vole dans la bourse de la communauté afin de les nourrir. C'est cette dernière idée qui aura le plus d'influence en littérature romane, comme

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 105, l. 38-44.

¹⁶⁸ *PI* 273-275.

un simple motif anecdotique, sans développement, mais qui atteste d'une tentative explicative, rationnelle et humaine, de la trahison. La présence de la femme (voire de la famille) de Judas et son interprétation semblent très différents selon les contextes, allant d'une vision de la femme en nouvelle tentatrice à un usage en ajout à l'Histoire sainte qui s'en trouve complétée et expliquée.

2) Judas, le coq cuit et le poisson volé

La femme de Judas (ou, parfois, sa mère !) est représentée dans une autre légende qui est celle du miracle du coq ressuscité lors de la Passion. Rémi Gounelle a proposé une grande étude de ce thème miraculeux¹⁶⁹, en en départageant deux traditions, dont l'une semble s'astreindre à la littérature apocryphe copte, tandis que l'autre a eu une relative portée européenne. La première tradition apocryphe relate que pendant un repas, Jésus ressuscite un coq cuit afin que ce dernier suive Judas et, en quelque sorte, l'espionne ; au retour du coq, ce dernier prend miraculeusement la parole afin d'avertir Jésus de la trahison de son disciple. Deux apocryphes contiennent ce récit original : le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy*¹⁷⁰ et le *Livre du coq*¹⁷¹.

Le second miracle du coq est intégré à une version grecque byzantine de l'*Évangile de Nicodème* écrite selon Rémi Gounelle au XII^e ou au XIII^e siècle. Après la crucifixion, Judas rentre chez lui pour demander à sa femme de lui préparer une corde pour se pendre. À la demande de son épouse, il lui raconte qu'il a trahi son maître Jésus et lui exprime sa peur de le voir ressusciter. La femme prétend alors que « de même que ce coq cuit sur les braises peut donner de la voix, de même Jésus aussi ressuscitera ». Le coq se met alors à donner des ailes et chante trois fois. Judas, « renforcé dans sa conviction », se pend¹⁷². Le miracle est certainement en partie inspiré de l'épisode biblique du reniement de Pierre, où le coq chante trois fois également¹⁷³. Le miracle vérifie dans les deux cas une prophétie (annoncée par Jésus ou...par

¹⁶⁹ « À propos des volailles cuites qui ont chanté lors de la passion du Christ », *Recherches Augustiniennes et Patristiques*, 33 (2003), p. 19-63.

¹⁷⁰ Ms A, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, *op. cit.*, p. 307-308.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 169-172.

¹⁷² *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, éd. et trad. Rémi Gounelle, Turnhout, Brepols, 2008, p. 195.

¹⁷³ Marc 14:72 ; Matthieu 26:74-75 ; Luc 22:60 ; Jean 18:27.

la femme de Judas) et révèle un péché ; or, si Pierre se repentira de son blasphème, Judas cèdera au désespoir.

La légende est également présente dans un manuscrit latin du XIV^e siècle (Londres, British Library, Royal E.VII.7, fol. 340v), mais la femme de Judas est remplacée par sa mère¹⁷⁴ ! En français, on connaît deux occurrences de ce miracle, intégrées dans deux Passions, respectivement narrative et théâtrale. Il s'agit de la *Passion des Jongleurs*, datée du XIII^e siècle¹⁷⁵, et de la *Passion de Semur* (XV^e siècle) :

JUDAS

Je renoy Dieu ce je m'an voix
Jusques j'aye mangier ung frappon.
Qu'esse cy ? Dia! c'est ung chappom.
Ha, le grand Dieu! quel grant viande !
Il vault mieux qu'a mangier antande
Qu'a ces parolles que vous dictes.
Je sçay bien c'est ung ypocrite,
Bien croy que Dieu puissant sera,
Quant ce chappon s'an vollera,
Jay ne le croiray autrement.

*Hic debet volare capo*¹⁷⁶.

Dans les deux versions françaises de la légende, le personnage féminin est la mère de Judas ; cependant, la *Passion des Jongleurs* place le blasphème dans la bouche de celle-ci (v. 1004-1007) tandis que dans la *Passion de Semur*, c'est Judas lui-même qui énonce le miracle de manière ironique avant que celui-ci ne se produise.

Rémi Gounelle montre que la légende s'est diffusée dans plusieurs langues européennes, dont le polonais et surtout l'anglo-irlandais ; en Irlande, on en trouve même des traces artistiques et iconographiques¹⁷⁷. Les textes mettent parfois en scène la femme de Judas et d'autres fois (en majorité) sa mère. Une seconde variante fait s'alterner le caractère du personnage féminin entre blasphème et, au contraire, piété. Rémi Gounelle émet l'hypothèse que la légende se serait construite à partir de la légende œdipienne de Judas – ce qui expliquerait la confusion entre l'épouse et la mère dans les différentes versions – mêlée à la symbolique

¹⁷⁴ Le texte est édité par P. Lehmann, « Judas Ischarioth in der lateinischen Legenden-Überlieferung des Mittelalters », *Erforschung des Mittelalters...*, II, Stuttgart, 1959, p. 284-285, et traduit en français par Rémi Gounelle, art. cit., p. 36-37.

¹⁷⁵ *PJ* 992-1043 ; voir *supra*, p. 141-142.

¹⁷⁶ *The Passion de Semur*, éd. P. T. Durbin et Lynette Muir, Leeds, The University of Leeds Centre for Medieval Studies, 1981, S 6125-6134.

¹⁷⁷ Art. cit., p. 37-38.

exemplaire du chant du coq¹⁷⁸. Les textes français reprenant ce miracle semblent effectivement en faire un exemplum, alliant une ridiculisation comique de Judas (particulièrement développée dans la version théâtrale où le traître s'écrit, après la résurrection, « J'ay icy malvoise saison, / Je n'y pouroie mon ventre emplir »¹⁷⁹ !) et une culpabilisation assortie d'une démonstration du pouvoir divin, prise en charge par le narrateur-jongleur dans la *Passion des Jongleurs* (« Oéz grant miracle de Dieu ! »¹⁸⁰) et par la mère de Judas dans la *Passion de Semur* :

MATER JUDE

Or voy tu bien parfaitement
Le miracle tout en appert.
Il est Dieu puissant bien y pert,
Tu as veu le chappon qu[i] vole.
Quil me tiend que je ne t'affolle,
Larron, qu'as fait tel traïson ?¹⁸¹

Le miracle du coq n'est pas la seule légende dans laquelle Judas est confronté à un animal cuisiné. On peut rappeler que certains récits de la Passion ajoutent à la narration du dernier repas pascal du Christ une anecdote prétendant que Judas aurait volé un poisson dans le plat de son maître. L'insertion de ce motif peut s'expliquer par une citation de l'Évangile de Matthieu, où Jésus désigne le coupable en disant : « C'est celui qui a mis la main au plat avec moi » (26,23). Le thème a peut-être aussi pour origine une transmission iconographique : le poisson est couramment représenté sur la table de la Cène ; or Émile Mâle évoque des représentations artistiques de la Cène où Judas est figuré tendant sa main vers le plat¹⁸². Il ne serait pas impossible que ces représentations, justifiées par l'interprétation du verset biblique, aient pu faire dériver le texte vers le thème du vol du poisson par Judas.

En langue française, on retrouve une trace de cette anecdote dans la *Passion des Jongleurs* :

Comme nostre sires bevoit,
Si li exploit par traïson
Le plus beau mors de son poison
En l'escuele devant lui
Il le savioient bien andui,
Ja Dieu n'en faïst semblant

PJ 230-235

¹⁷⁸ Voir art. cit., p. 51-63.

¹⁷⁹ S 6130.

¹⁸⁰ S 1008.

¹⁸¹ S 6135-6140.

¹⁸² Voir *L'art religieux du XII^e siècle, op. cit.*, p. 112.

...puis, plus tard, dans le *Livre de la Passion*, daté du XIV^e siècle :

En tant que Jhesucrist bevoit,
Judas son poisson li embloit.
Le doux Jhesu le savoit bien,
Mez il ne l'encusoit de rien

LP 439-442

Le but de ce motif est, dans ces textes, de noircir encore le portrait de Judas en faisant ressortir la fourberie de son caractère : la précision selon laquelle Judas commet le vol pendant que Jésus est en train de boire renforce sa félonie, et d'ailleurs la *Passion des Jongleurs* utilise dans ce contexte le mot de « trahison ». Ce même texte désigne le morceau dérobé comme « Le plus beau mors de son poison », ce qui amène à croire que Judas pêche par gourmandise voire gloutonnerie. La réaction du « doux » Jésus, omniscient et donc contre qui toute tentative d'action secrète à son encontre est vaine, forme un contraste exemplaire par rapport à l'attitude de Judas. De manière plus métaphorique, le vol du poisson, symbole christique par excellence, n'est pas un hasard de la part du traître, qui, de plus, rompt ainsi le repas sacré et commun à la communauté.

On se souvient également de la présence de ce motif dans l'*Évangile de Gamaliel*, réécriture française de l'*Évangile de Nicodème*, où le vol du poisson est dédoublé et fait l'objet d'une action en miroir¹⁸³. Le vol du poisson à Jésus forme le mouvement inverse de celui du don de l'eucharistie (ou de la « bouchée ») par le Christ. Le fait que le poisson, image christique, devienne un aliment partagé entre Jésus et ses disciples lors de la Cène symbolise le partage de la chair du Christ. Jésus partage son corps à Judas, mais ce dernier ne l'accepte pas comme un don, au contraire, il le vole : Judas est, symboliquement, celui qui n'a pas compris le message christique et s'y oppose en le trahissant.

3) Autres variations légendaires

a. La « *Ballad of Judas* », variation sur la thématique de l'inceste

¹⁸³ Voir *supra*, p. 194.

Une légende originale, diffusée par la toute première ballade connue aujourd'hui en ancien anglais, n'a pas donné lieu à des traductions en langue française, mais elle montre la diffusion des idées et leur évolution à l'échelle de la littérature européenne. Le texte, sans doute incomplet, nous en est connu par un manuscrit unique du XIII^e siècle¹⁸⁴. Le poème raconte que Judas reçoit trente pièces d'argent de la part du Christ afin d'aller acheter des provisions pour le repas ; Jésus le prévient qu'il rencontrera sur sa route quelqu'un qui lui est familier (« *some of his kinsmen* », « un parent ») ; en effet, il rencontre en chemin une femme présentée comme sa sœur ; cette dernière le blâme pour sa croyance en un « *false prophet* » puis l'attire vers un rocher¹⁸⁵, où il s'endort dans ses bras ; elle vole alors l'argent ; en se réveillant, Judas désespère de cette perte et va vendre Jésus à Pilate pour la même somme ; il peut ainsi finalement acheter les provisions pour le dernier repas pascal, au cours duquel Jésus l'annoncera comme son traître.

Le texte possédait sans doute une valeur comique passant notamment par un procédé de détournement. Judas fait l'objet, comme dans la majorité de ses réécritures, d'un portrait noir, mais cette fois, il apparaît comme le naïf, victime de la tentation féminine et coupable par bêtise. Il est ridiculisé, notamment dans son rapport à la femme qui le moque, le tente et le vole. Le texte est structuré de manière très dramatique, construit sur la prise de parole des différents personnages ; pourtant, l'utilisation du discours n'induit pas, dans la ballade, une réaction comique claire comme cela pourrait être le cas au théâtre. La « sœur » de Judas est une tentatrice diabolique et Judas lui-même est plutôt un tenté pathétique. Selon John C. Hirsh, la forme du texte ainsi que la glose du manuscrit démontrent que la ballade a été mise en musique et chantée ; d'après lui, sa valeur devait être celle d'un exemplum, hypothétiquement diffusé dans un milieu franciscain. Dans ce cas, la morale se résumerait en une leçon de prudence et sur la nécessité de se repentir à temps plutôt que s'engouffrer dans son péché. Il est vrai que l'ironie de la capacité de Judas à pécher plus profondément par honte du péché précédemment commis est particulièrement mise en avant dans ce texte et n'est pas sans rappeler le suicide commis par désespoir après la trahison. Mary-Ann Stouck pense que l'erreur de Judas est de voir en Jésus « *a figure of vengeance rather than mercy* »¹⁸⁶ : la légende montre une nouvelle fois que Judas est celui qui n'a pas compris le message christique et chrétien, d'autant que lorsqu'il prend conscience de son erreur (il se « réveille » symboliquement), il se tourne vers Pilate et non

¹⁸⁴ Cambridge, Trinity College Library, ms B.14.39, fol. 34r., édité par John C. Hirsh, « The earliest known English Ballad: a new reading of 'Judas' », *The Modern Language Review*, 103/4 (2008), p. 935.

¹⁸⁵ Serait-ce une réminiscence du rocher de la tentation du Christ en Mt 4,8 ? ou plutôt de celui du supplice de Judas dans la légende de saint Brendan ?

¹⁸⁶ « A Reading of the Middle English *Judas* », *JEGP*, 80 (1981), p. 195.

Jésus (contrairement à la légende œdipienne) ; d'autant, aussi, que la fin du texte nous amène à comparer le péché de Judas et celui de Pierre, qui, lui, se repent sincèrement.

La ballade présente d'intéressantes connexions avec les autres thèmes légendaires vus précédemment. De manière originale, on remarque que Judas est régulièrement rattaché à des thématiques se rapportant à la nourriture et au repas : concernant la « *Ballad of Judas* », cela peut s'expliquer par un verset de l'Évangile de Jean où il est dit que les disciples vont acheter de la nourriture en ville (4,8). À cette influence viennent s'ajouter celle de la Cène, où Judas se voit attribuer un rôle d'importance, ou encore celle de l'épisode du reniement de Pierre mettant en scène un coq : tout cela justifie l'attrait médiéval pour les légendes confrontant Judas à la préparation d'un repas, ou au repas lui-même ! De plus, cette légende propose une variation sur le thème fructueux de l'inceste de Judas, même s'il est moins frontal dans la ballade : en plus de démontrer la portée sociétale de l'inceste, toujours représenté en grand péché, le texte expose une variante misogyne sur la mauvaise influence féminine subie par le traître. Pécheur ridicule, le Judas de la ballade anglo-irlandaise a le mérite de pouvoir divertir le public par un ton ironique tout en conservant une valeur d'exemplum moralisant.

b. Judas dans la littérature juive médiévale : un exemple de légende inversée

Le parcours littéraire des thématiques légendaires reliées à Judas au cours du Moyen Âge peut être complété par les légendes circulant hors contexte chrétien. La littérature juive médiévale témoigne elle aussi du double effet, parodique et moral, souhaité dans la représentation légendaire du traître biblique, mais dans un sens inverse à celui du message chrétien. Les manuscrits de *Toledoth Yeshuh*, littéralement les « dits sur Jésus », forment une sorte de « contre-évangile juif »¹⁸⁷ et anti-chrétien. Datant de l'Antiquité ou du début du Moyen Âge¹⁸⁸, cette tradition légendaire est nettement polémique et montre que des légendes bien opposées à celles du christianisme pouvaient circuler parallèlement.

Les *Toledoth Yeshuh* mettent en place de multiples systèmes d'inversion par rapport à l'Histoire sainte chrétienne : par exemple, Jésus se voit attribuer la mort infamante de Judas et

¹⁸⁷ Jean-Pierre Osier, *Jésus raconté par les Juifs ou l'évangile du ghetto*, Paris, Berg international, 1984, p. 9.

¹⁸⁸ Pour une mise au point historique, voir Daniel Barbu, « L'Évangile selon les Juifs : à propos de quelques témoignages anciens », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 28 (2018), p. 157-180.

est donc pendu au lieu d'être crucifié¹⁸⁹. Quant à Judas, il tient un rôle important d'opposant face à Jésus, décrit comme un imposteur. Ainsi, lorsque Jésus monte au Ciel de manière surnaturelle par la ruse, Judas le suit, le combat et le refait tomber sur terre à la demande des « Sages d'Israël »¹⁹⁰. Après la pendaison de Jésus, un jardinier nommé également Judas (parfois différencié du premier, parfois non, selon les versions), va chercher son corps au tombeau et l'enterre dans son jardin – anecdote parodique non dénuée d'importance, puisque l'absence du corps de Jésus au tombeau va expliquer la croyance, moquée dans le texte, en la Résurrection¹⁹¹. Autre détournement, qui cependant rejoint cette fois en partie le texte biblique, Judas le jardinier déterre le corps de Jésus et le vend pour trente pièces d'argent¹⁹² ! Les *Toledoth Yeshuh* sont une réécriture paradoxale du Nouveau Testament, une satire polémique mêlant un ton mystique à un registre plus pragmatique, expliquant ses oppositions à l'histoire chrétienne par des éléments rationnels. Judas, en représentant du judaïsme, se trouve emblématique de ce double processus.

Jean-Pierre Osier et Daniel Barbu ont montré quelques exemples d'échos de ces textes en milieu chrétien latin¹⁹³, mais leur diffusion paraît presque exclusive et spécifique au milieu juif. Daniel Barbu a ainsi montré que les Juifs européens s'attachent beaucoup à la réécriture polémique et parodique des Évangiles¹⁹⁴, tandis que les chrétiens utilisent des moyens très différents de diffusion du message anti-judaïque (auquel participe Judas !). Si les rapports entre ces textes et les légendes chrétiennes de Judas paraissent trop éloignés pour être établis, il est intéressant de constater que des motifs apocryphes se rejoignent et que certains éléments ont pu être construits parallèlement. Par exemple, le Judas des *Toledoth Yeshuh* peut être rapproché de celui des gnostiques où il est également une sorte d'« élu céleste » (cependant, chez les gnostiques, Judas ne s'oppose pas à Jésus). Peut-on aller jusqu'à rapprocher le Judas jardinier de celui de la légende œdipienne, où il est le fils du possesseur d'un verger ? Le lien paraît très éloigné ; néanmoins, historiquement parlant, les clercs connaissant le phénomène des *Toledoth Yeshuh* ont peut-être eu tendance à noircir encore la représentation littéraire de Judas en opposition au récit juif. En tous cas, la diffusion de cette légende en contexte judaïque montre que l'usage polémique de Judas est encore vif au Moyen Âge. Dans la même mouvance, un

¹⁸⁹ Par exemple dans le ms de Vienne, traduit en français dans *Jésus raconté par les Juifs ou l'évangile du ghetto*, éd. Jean-Pierre Osier, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 45-46.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹² *Ibid.*, p. 56.

¹⁹³ Jean-Pierre Osier, *op. cit.*, p. 161 s. ; Daniel Barbu, « Some Remarks on the Jewish Life of Jesus (Toledot Yeshu) in Early Modern Europe », *Journal for Religion, Film and Media*, 5.1 (2019), p. 29-45.

¹⁹⁴ Voir *Ibidem*.

évangile apocryphe vraisemblablement musulman et rédigé à la fin du Moyen Âge prétend que c'est en fait Judas qui a été crucifié en prenant l'apparence de Jésus ! Ce récit appelé *Évangile de Barnabé* rejoint la théorie coranique selon laquelle Jésus n'est pas mort sur la croix car quelqu'un d'autre aurait pris sa place. En choisissant Judas comme substitut, l'*Évangile de Barnabé* offre encore un exemple de processus d'inversion, à visée à la fois comique et morale¹⁹⁵.

*

Les différentes légendes médiévales de Judas attestent finalement une certaine continuité voire continuation apocryphe. On peut observer, par leur diffusion, la porosité entre la réécriture biblique et l'invention légendaire en littérature. Loin de se résumer à des variations populaires autour de la vie de Judas, les thématiques légendaires qu'on lui attribue semblent relever à chaque fois de symbolismes sacrés et de déterminations moralistes évoluant au fil des contextes.

¹⁹⁵ S'il est polémique, le texte ne semble pas anti-chrétien puisque Judas y est moralement châtié comme le traître de Jésus (bien que lui donner la mort de son maître paraisse relever du blasphème !) ; en revanche, le caractère comique et dérisoire de sa mort montre une possible visée anti-judaïque. Voir Luigi Cirillio (éd.), *Évangile de Barnabé*, Paris, Beauchesne, 1977.

Les légendes de Judas font une nouvelle fois état de l'importance de la vulgarisation des textes latins en langue romane. Par les différentes « histoires » fictionnelles qui lui sont liées et leur adaptation française, Judas se détache de son seul rôle canonique et entre dans le romanesque. Par le biais des visions, le personnage s'insère plus précisément dans le merveilleux médiéval et le roman d'aventure – tout en conservant sa valeur d'archétype religieux, permettant la transmission d'un message moral. Benedeit donne ainsi un rôle à Judas dans l'exposition des *merveilles* qui doivent révéler la vérité chrétienne, en l'occurrence celle de l'au-delà infernal. Perçu comme le damné par excellence, Judas tient une place considérable dans l'évolution du mythe de l'Enfer en littérature. Les peines de Judas s'attachent toujours à contenir une symbolique : en ce sens, son corps châtié est porteur de ce que l'on attribue au personnage, et de l'image que l'on veut laisser de lui. Les textes blâment le traître en en faisant soit le pécheur ultime (comme chez Dante), soit un damné dont tout chrétien pourrait partager le sort (dans la perspective moralisatrice de Gautier de Coinci). Mais Benedeit choisit de transmettre principalement le message de la miséricorde et de la foi, tant en mettant en scène le regard du héros-saint sur le pécheur qu'en laissant la parole à ce dernier. Pour cela, le *Voyage de saint Brendan* constitue une étape décisive dans la réécriture de Judas, dont la parole poétisée le fait accéder à une individualisation.

La légende œdipienne de la Vie de Judas, née après celle de Brendan, ne prend pas part à cette évolution vers la dramatisation du personnage. Elle témoigne en revanche elle aussi de la volonté de compléter l'Histoire sainte par des symboles (ré)actualisés. Thématiquement, la Vie de Judas élargit les questionnements, sur le personnage même mais aussi sur son rapport à la littérature. Par des intermédiaires mythologiques, apocryphes ou hagiographiques, la Vie de Judas conduit en tous cas les chrétiens à interroger le lien du personnage avec la Passion. Contrairement à la représentation de Judas en Enfer, plus rarement confondue avec la réécriture biblique, la légende inventant à Judas une vie pré-apostolique veut compléter l'Histoire sainte, de même que les motifs légendaires plus anecdotiques que l'on ajoute à l'histoire biblique du traître. La diffusion importante que connaît la légende œdipienne en fait un objet sans cesse réactualisé au gré des contextes d'insertion et de l'engagement littéraire de ses auteurs de langue française. La valeur (contre-)exemplaire et morale de l'histoire de Judas est accentuée et soutenue par la réécriture mythologique adaptée. Si la légende de saint Brendan, représentant Judas en grand supplicié, nuance et complexifie la subjectivité du personnage, la Vie de Judas lui fait plutôt atteindre sa plus grande dimension archétypale. Le théâtre de la fin du Moyen

Âge mêlera ces deux conceptions du traître biblique dans une nouvelle actualisation de l'Histoire sainte mais aussi de la légende.

Quatrième partie

MISE EN VOIX

Judas dans le théâtre de la Passion (XIV^e-XV^e s.)

Le théâtre des mystères constitue le point d'acmé et de fusion des traditions précédemment observées. Nouvelles réécritures de la Passion, les mystères sont à la fois dans la continuité de la *mise en roman* de la Bible et dans un processus de transformation générique qui n'est pas sans conséquence sur la représentation des personnages. Celle-ci devient visuelle, gestuelle, orale, dialoguée, ce qui permet un nouveau point de vue et donc une nouvelle approche des figures de l'Histoire sainte, et particulièrement de Judas, dont la réécriture dramaturgique est déterminante sur le plan littéraire. Les ajouts légendaires prennent également une grande importance dans la représentation théâtrale de Judas et ses enjeux d'édification. Les textes entremêlent en effet différents motifs, et cette hybridité thématique s'accompagne d'une invention formelle importante.

Dans quel contexte la réécriture dramatique de Judas se situe-t-elle, et quelle est son évolution au cours des XIV^e et XV^e siècles ? Cette quatrième et dernière partie s'attachera à l'analyse de cette ultime étape de la représentation littéraire de Judas au Moyen Âge. Il s'agira dans un premier temps de déterminer la manière dont se joue son adaptation générique : qu'implique la transformation des récits canonique et légendaire dans ce nouveau cadre ? Et à l'inverse, que ce cadre générique permet-il en termes d'avancement thématique, théologique, moral ? Dans un second temps, l'analyse de la « mise en voix » de Judas se concentrera sur la question de l'évolution formelle à laquelle prend part la réécriture du personnage dans les Passions dramatiques. Si la richesse des questionnements perçus dans l'analyse de la Vie de Judas trouve un écho dans le théâtre des mystères, la subjectivisation introduite notamment dans le *Voyage de saint Brendan* va s'y développer indirectement pour donner lieu à une individualisation, porteuse d'évolutions à la fois idéologiques et littéraires.

CHAPITRE IX :

TRANSFORMATION GÉNÉRIQUE DES RÉCITS BIBLIQUES ET LÉGENDAIRES DE JUDAS

La réécriture de Judas à la fin du Moyen Âge dépend en grande partie de la chronologie de la naissance et de l'histoire du genre théâtral. Dans l'Europe médiévale et chrétienne, le théâtre est d'abord subordonné à l'office et à la liturgie, avant d'évoluer en-dehors de l'église. Il convient de revenir sur cette histoire qui est à la fois celle d'un genre littéraire et d'une pratique socio-historique, et qui déterminera l'apparition de la représentation scénique du récit du Nouveau Testament et notamment de la Passion. L'avènement des mystères de la Passion aux XIV^e-XV^e siècles est également lié à l'influence des récits de la Passion en langue vulgaire. À cette double influence, générique ou thématique, s'ajoute celle, déjà très présente dans la tradition narrative, des ajouts théologiques et légendaires. Ce chapitre s'attachera à présenter la manière dont la Passion dramatique s'est construite en regard de ces différents éléments et celle dont Judas est une nouvelle fois réécrit à travers une adaptation dramatique progressive de ses différents récits.

I/ La Passion, du récit au théâtre

Les mystères de la Passion entrent dans une continuité importante vis-à-vis de deux traditions médiévales : celle du théâtre religieux, aux fondements culturels, et celle de la narration du récit Passionnel transmis à l'oral ou à l'écrit. Concernant ces deux coutumes, il s'agit toujours d'adapter l'Histoire sainte à un public religieux mais ignorant ou des Écritures dans le texte, ou de, par exemple, certains dogmes théologiques et leurs aspects moraux. Comme nous l'avons déjà vu concernant les Passions narratives, l'adaptation littéraire, puisant

à diverses traditions, n'est pas sans conséquence sur l'hybridité formelle et thématique ainsi que sur l'invention poétique. Il paraît donc nécessaire de définir l'origine, la naissance et les caractéristiques du jeu de la Passion, desquelles dépendront l'évolution littéraire et dramatique de la réécriture de Judas.

1) Le drame liturgique et la naissance du théâtre de la Passion

Si le théâtre a dès ses fondements antiques une portée religieuse, il en est de même du théâtre médiéval, qui, après l'exclusion quasi-totale de sa pratique pendant, semble-t-il, plusieurs siècles, fit son apparition à l'intérieur même des églises. On s'accorde effectivement à dire que le théâtre de l'Europe chrétienne est né dans le berceau de la religion et de son culte. Dans son abrégé sur *Le théâtre français du Moyen Âge*¹, Charles Mazouer accorde un chapitre important à ce que l'on appelle « théâtre liturgique », nom accordé à ces jeux latins sacrés qui consistaient en une démonstration mimée, chantée et parlée d'épisodes bibliques joués lors de la messe en fonction du calendrier liturgique². Il s'agit d'abord de simples adaptations de textes scripturaires, jouées par les prêtres eux-mêmes notamment lors des messes de Pâques et de Noël. Le fameux texte de la *Regularis concordia anglicae nationis monachorum sanctimonialiumque*, rédigé entre 965 et 975, présente les premières règles caractéristiques de cette pratique liturgique, ainsi qu'un premier témoignage d'une renaissance théâtrale inséparable du sacré chrétien, en donnant les détails du jeu de la découverte du tombeau vide du Christ, à imiter et chanter devant les fidèles lors de l'office de Pâques. On inséra peu à peu dans ces drames cultuels des éléments profanes, souvent à fin réaliste ou comique, afin de plaire au goût populaire. Ces parenthèses adaptées n'enlèvent cependant rien à l'objectif éminemment éducatif de ce premier théâtre, perçu avant tout comme un moyen d'apporter un enseignement religieux aux populations, le plus souvent analphabètes, assistant aux messes données principalement en langue latine.

Aux X^e-XIII^e siècles, au même moment que se développe la pratique du drame liturgique dans les églises européennes, celle de la déclamation des poèmes de la Passion par les jongleurs trouve un succès certain, notamment à partir du XI^e en langue vernaculaire. Bien qu'a priori

¹ Deuxième édition : Paris, H. Champion, 2016, p. 29-98.

² On peut également renvoyer aux travaux fondateurs de Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933.

complètement indépendante, et dénuée de toute portée culturelle, la tradition des jongleurs rejoint le double objectif édifiant et divertissant du théâtre liturgique : les deux genres, très différents, dépendent en fait d'un même contexte d'ouverture du savoir religieux (biblique et théologique) à une connaissance commune. La fortune de la Passion narrative et de sa diffusion en langue vulgaire expliquerait-elle le fait que cet épisode biblique, pourtant crucial, semble moins représenté dans les drames liturgiques, du moins d'après notre maigre connaissance de cette tradition théâtrale ? Il est vrai que le cadre narratif du récit de la Passion, dans lequel se joue une confrontation dramatique, est approprié à une adaptation relevant plus ou moins du registre épique dans un contexte de lecture-récitation par des jongleurs, alors que la Nativité et la Résurrection semblent plutôt convenir à une représentation visuelle et théâtralisée lors de l'office.

De rares témoignages de jeux latins de la Passion nous sont néanmoins parvenus, sans que leur usage liturgique en soit certain³. On pense notamment à la Passion dite du Mont-Cassin⁴, datée du XII^e siècle, et aux jeux de la Passion contenus dans le manuscrit de Benediktbeuern⁵ (XIII^e siècle). Carla Bino a fait état des quelques connaissances acquises sur les Passions dramatiques latines, dont on suppose le caractère dramatique seulement d'après les manuscrits possédant les textes en vers mais aussi des partitions et annotations témoignant d'une mise en scène. D'après divers fragments, la chercheuse fait le postulat d'une tradition latine plus vaste où le jeu du drame pascal comprenait à la fois un jeu de la Passion et un jeu de la Résurrection, tradition qui se serait diffusée sur le territoire européen et notamment en Italie et en France⁶.

Les fragments de la Passion du Mont-Cassin⁷, peut-être écrite à l'abbaye même où elle est conservée, offrent un grand témoignage de la manière dont pouvait être adapté le récit de la Passion en jeu théâtral latin, potentiellement liturgique. Si l'on prend l'exemple des épisodes relatifs à Judas, le déroulement des actions est assez fidèle à l'action biblique (notamment d'après l'Évangile de Matthieu) ; il apparaît cependant une certaine coïncidence entre les choix de mise en dialogue de cette Passion latine et ceux qu'observeront plus tard les mystères. Il

³ Carla Bino fait l'hypothèse que ces jeux étaient joués de manière « paraliturgique » en miroir des drames dépendant de l'office de Pâques (*Dal trionfo al pianto : la fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milan, Vita e pensiero, 2008, p. 271).

⁴ Abbaye du Mont-Cassin, *Compactiones XVIII*.

⁵ Munich, Staatsbibliothek, ms 4660a.

⁶ *Op. cit.*, p. 161.

⁷ Édités par Dom Mauro Inganez dans « Un dramma della Passione del secolo XII », *Miscellanea Cassinese*, 12 (1936), p. 7-36 et 17 (1939), p. 7-55.

apparaît en effet que la manière dont les différents épisodes sont dramatisés présente certains points communs : lorsque Judas fait la proposition de livrer le Christ aux Juifs et demande leur prix, Caïphe lui propose les trente deniers et les lui donne immédiatement ; Judas demande alors une troupe armée, que Caïphe constitue aussitôt ; Judas annonce alors aux soldats le signe distinctif du baiser. La présence de Caïphe parmi les Juifs avec lesquels Judas négocie sera également mise en scène dans certains mystères, ainsi que l'appel (parfois immédiat, parfois plus tardif) des soldats⁸. L'auteur de la Passion du Mont-Cassin a également intégré des procédés que l'on retrouvera dans les pièces plus tardives en langue française : lorsque Judas propose aux Juifs de leur livrer Jésus, il utilise le vocabulaire de l'inversion – Jésus devient le menteur, le séducteur, celui qui prend les siens en erreur – ; plus tard, après l'arrestation, le moment du retour de Judas au Temple, où il vient rendre les deniers, est mis en parallèle avec la scène du reniement de Pierre, dans la structure mais aussi dans les mots utilisés⁹. Nous reviendrons sur ce parallélisme mis en avant dans l'écriture des mystères de la Passion¹⁰. La Passion du Mont-Cassin et les autres « *Ludi Passione Domini* » latins attestent d'une grande proximité avec la Bible, mais la première laisse apparaître des originalités : ces choix structurels mais aussi poétiques semblent représentatifs d'une évolution.

Est-ce assez pour envisager une influence des Passions dramatiques latines sur les mystères français ? Celle exercée sur ces derniers par les Passions narratives françaises est beaucoup plus nette, notamment dans certains mystères qui en reprennent parfois des vers mot pour mot¹¹. Ainsi, des sources bibliques et théologiques (auxquelles s'ajoutent les sources apocryphes et légendaires pour les vulgarisations narratives), sont tirées deux traditions à la fois parallèles et distinctes : les Passions dramatiques latines et les Passions narratives françaises. La première, dont on ignore précisément la diffusion, a pu être à l'origine d'une volonté de représenter la Passion au théâtre et, hypothétiquement, exercer une influence formelle sur les pièces plus tardives. La seconde a, de manière certaine, influencé l'écriture des mystères¹². Le

⁸ Voir par exemple la *Passion d'Autun (P)* et la *Passion de Semur (S)*.

⁹ Voir Carla Bino, *op. cit.*, p. 283.

¹⁰ Jean-Pierre Bordier a déjà détaillé la manière dont les mystères français de la Passion rapprochent, pour mieux les opposer, Judas et saint Pierre : voir *Le jeu de la Passion : Le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e s.*, Paris, H. Champion, 1998, p. 325-349.

¹¹ Les études ont depuis longtemps démontré que les textes des mystères de la Passion dérivent largement des récits de la Passion en langue vulgaire comme notamment la *Passion des Jongleurs (PJ)*, qui, peut-être par le biais de Geoffroi de Paris, a influencé plusieurs œuvres dramatiques de la fin du Moyen Âge. Le prouve le nombre de vers réutilisés dans la *Passion du Palatinus* (voir éd. Grace Frank et Jacques Ribard, Paris, H. Champion, rééd. 1992, p. 77-79), à laquelle on peut ajouter celles d'Autun, de Semur et même la Passion occitane-catalane « Didot ». Sur le plan narratif et thématique, on est bien passé du récit de la Passion au « Jeu de la Passion ».

¹² Certains chercheurs ont avancé l'hypothèse d'un passage transitoire formel entre les Passions récitées par les jongleurs et les représentations de mystères, en supposant que pendant une période les jongleurs auraient mimé

drame latin démontre en tous cas que la Passion a été adaptée au théâtre avant les mystères, et que cette adaptation supposait déjà une évolution du regard sur cet épisode biblique et, dans le même temps, sur la trahison de Judas. Ce premier regard théâtral sur la Passion, et donc sur Judas, relève encore d'un caractère savant, sinon rituel : les mystères s'en démarqueront par leurs sources et registres variés, formant une tradition propre fondée sur différents éléments des genres savants et populaires.

2) Jouer la Passion en langue française

Les mystères de la Passion s'inscrivent également dans la lignée du développement d'un théâtre « profane », au sens étymologique du terme : à partir des XII^e-XIII^e siècles, les jeux sortent de l'église, sans forcément s'éloigner des sujets religieux, et s'affranchissent par la même occasion de la contrainte linguistique liée à la liturgie. Cette naissance du théâtre français est dépendante d'un contexte de développement urbain qui permet, par la prise de distance avec le cadre culturel, une évolution littéraire propre, notamment vis-à-vis de la construction des personnages et de l'allègement du poids du message religieux par ce que Véronique Dominguez nomme une « liturgie récréative »¹³, premières transformations dont le *Jeu d'Adam* offre un bon exemple. Le genre théâtral passe donc au cours de cette période de l'église à la ville et, d'une certaine manière, du culte religieux à la littérature. Cette prise d'indépendance littéraire concerne tout aussi bien les pièces à sujet religieux, auxquelles s'intéressent à présent de grands poètes tels Jean Bodel ou encore Rutebeuf. Le *Miracle de Théophile*, composé par ce dernier dans les années 1260, ainsi que les quarante *Miracles de Notre-Dame par personnages* retranscrits dans le manuscrit dit de Cangé et joués au XIV^e siècle, font prendre au théâtre religieux non-liturgique une tournure littéraire plus précise. Le genre théâtral du miracle développe en effet particulièrement le motif de la trajectoire du chrétien entre bien et mal, entre conversion et péché, et met à l'honneur le rôle du salut, qui est attribué aux bons chrétiens et

leur texte tout en le récitant, seul ou à plusieurs, devant un public : voir Maurice Accarie, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge : Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz, 1979, p. 88, et Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973, Chapitre premier, « Du mime au théâtre », p. 13-56. Cette hypothèse pourrait justifier la présence de passages narratifs intégrés à certains manuscrits de mystères, mais ce procédé peut également s'expliquer par les finalités desdits manuscrits, qui ont pu être composés à fin d'usage personnel.

¹³ *Le Jeu d'Adam*, éd. Véronique Dominguez, Paris, H. Champion, 2012, p. 151.

repentis notamment par l'intermédiaire de la Vierge Marie ou d'un saint. La représentation de l'humanité dans les miracles sera déterminante concernant celle de Judas dans les mystères¹⁴.

Le théâtre des mystères, né au XIV^e puis prenant toute son ampleur au XV^e siècle, doit autant à toutes ces traditions antérieures à son succès qu'à celles qui lui sont contemporaines, notamment le genre de la moralité, modèle-type de dramaturgie édifiante, mais cette fois sur un plan profane¹⁵, ainsi que le genre de la farce, dénué de toute finalité édifiante¹⁶. Le mystère naît et évolue au gré de toutes ses influences, développant particulièrement un aspect divertissant tranchant avec la rudesse du message religieux. L'appellation de *mistere* semble toutefois renvoyer au rôle religieux et sacré des jeux baptisés ainsi : le mot aurait pour plus probable étymologie le latin *ministerium*, signifiant dans un contexte chrétien « service de Dieu, ministère », par le biais du latin médiéval *mysterium* qui aurait été utilisé pour désigner la messe et par métonymie le drame liturgique¹⁷. Concernant les Passions dramatiques, il fut employé pour la première fois par Eustache Mercadé dans son propre texte, ce qui remet en question l'appartenance des jeux de la Passion antérieurs à ce genre. En effet, le mot a une histoire sémantique médiévale complexe : très peu employé pour désigner une représentation théâtrale avant le XV^e siècle, il se voit, à l'inverse, généralisé à la fin du Moyen Âge – on désigne alors sous ce nom la quasi-totalité du répertoire « sérieux » du théâtre français, les sujets étant le plus souvent religieux, mais pas uniquement : on trouve aussi bien des mystères historiques tel le *Mistère du siège d'Orléans* ou encore des moralités comme le *Mistère de bien avisé et de mal avisé*. Étymologiquement, plus rien ne lie ces pièces à leur appellation, si ce n'est la simple signification de « représentation ». Le nom désigne donc, aujourd'hui, un ensemble défini rétrospectivement, mais pour lequel il est encore tâche difficile de trouver une définition exacte. Traditionnellement, on classe dans cette catégorie les pièces de théâtre du Moyen Âge ou de la

¹⁴ Nous reviendrons sur la dramatisation de la trajectoire spirituelle de Judas ; concernant l'influence des miracles, on pense aussi à l'intervention de la Vierge Marie auprès du traître dans certaines œuvres comme la *Passion de Semur*.

¹⁵ Gustave Cohen le décrit comme un « genre tenant de la comédie de mœurs et plaisant à l'esprit du temps en ce qu'il flatte la tendance à l'abstraction, à l'allégorie et au symbolisme » (*Le Théâtre en France au Moyen-Âge : I. Le Théâtre religieux*, Paris, Rieder, 1928, p. 40).

¹⁶ Pour une mise au point générale sur la chronologie du théâtre français médiéval et sur les connaissances actuelles sur ce dernier, voir Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge, op. cit.*, et Dominique Iogna-Prat et Darwin Smith (dir.), *Médiévales*, 59 « Théâtres du Moyen Âge : Textes, images et performances » (2010). Pour une historiographie de la recherche en théâtre médiéval, voir Véronique Dominguez, Marie Bouhaïk-Gironès et Jelle Koopmans (dir.), *Les Pères du théâtre médiéval*, Rennes, PUR, 2010, ouvrage montrant que la recherche s'est intéressée aux textes mais aussi à leurs conditions historiques de représentation et leur fonction sociale (voir notamment Marie Bouhaïk-Gironès et Véronique Dominguez, « Genèse et constitution du savoir académique sur le théâtre médiéval », dans *ibid.*, p. 9-20).

¹⁷ Graham A. Runnalls, « Mystère "représentation théâtrale" : histoire du mot », *Revue de linguistique romane*, 64/255-256 (2000), p. 321-345.

Renaissance qui traitent longuement d'un sujet religieux important, tiré de la Bible ou d'une hagiographie, et comportant tant des éléments de pure théologie que des aspects profanes et relevant du théâtre populaire. D'après les rares documents conservés les concernant, leurs représentations, souvent conséquentes, ont généralement lieu lors de fêtes religieuses, et se déroulent dans des théâtres extérieurs construits pour l'occasion sur un espace public urbain. Les *Passions* en constituent l'ensemble le plus important – tant d'un point de vue quantitatif qu'en rapport à l'intérêt littéraire qu'elles suscitent¹⁸.

Si l'on ignore exactement quand, où et comment est née cette tradition de mise en théâtre de la Passion, on sait, depuis la découverte du fragment dit de Leyde (relique d'un manuscrit appartenant à l'université de Leyde), que l'on jouait déjà cet épisode biblique au XIII^e siècle, en l'occurrence peut-être dans l'Ouest de la France¹⁹. Le fragment contient les derniers moments du Christ en croix, et ne présente aucun lien textuel avec les Passions plus tardives connues. La présence de didascalies en latin nous informe de manière assez certaine de l'appartenance de cette œuvre au genre théâtral. Ce fragment nous laisse donc apercevoir que la tradition du jeu de la Passion est diffuse sur les territoires d'oïl, tant géographiquement que temporellement, bien que les autres mystères Passionnels connus aujourd'hui dépendent pour la plupart de traditions témoignant de liens régionaux et/ou textuels. Par exemple, la tradition dite bourguignonne paraît continue aux XIV^e-XV^e siècles, depuis la *Passion du Palatinus*²⁰ (datée d'environ 1300) à celles, visiblement dépendantes, de Sion (début du XIV^e) et d'Autun (XV^e siècle). Ces textes, encore assez courts, insèrent certains motifs originaux qui connaîtront une grande postérité dans les mystères postérieurs, comme celui de la *diablerie*. Par un examen de leur structure, Jean-Pierre Bordier a émis l'hypothèse que ces pièces furent, comme les miracles de la même époque, organisées par des confréries plutôt que par des villes²¹. La *Passion de Semur* fut également jouée dans la même région au XV^e siècle, mais son texte est plus original, ainsi que sa structure, faisant pour la première fois état d'une représentation divisée en deux journées. Jean-Pierre Bordier en tire une intéressante hypothèse d'évolution historique, selon laquelle le théâtre des confréries et celui des grands publics urbains auraient coexisté :

¹⁸ Sur les mystères et notamment les Passions, on peut renvoyer aux travaux fondateurs d'Émile Roy (*Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XV^e siècle : Étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion, op. cit.*), mis à jour plus récemment par Jean-Pierre Bordier (*Le Jeu de la Passion, op. cit.*).

¹⁹ G. A. Runnalls, « The French Passion Play Fragment of the University of Leiden », *Romania*, 105 (1984), p. 88-110.

²⁰ Éditée par Grace Frank, Paris, H. Champion, 1922.

²¹ *Op. cit.*, p. 32.

d'un côté, maintien dans le cadre étroit de la Semaine Sainte pour un spectacle court, de l'autre, amplification progressive de la matière et constitution d'une pièce cyclique en deux journées. Sur le plan historique, cette bifurcation pourrait correspondre à un changement d'échelle dans l'organisation matérielle de la représentation, le spectacle court restant le fait d'une confrérie non spécialisée dans le théâtre, le mystère en deux journées traduisant l'effort d'une ville entière²².

La Passion dite du manuscrit Sainte-Geneviève laisse quant à elle deviner une vie théâtrale parisienne, et constitue une nouvelle étape intermédiaire entre les Passions plus courtes énoncées plus haut et celles que l'on va considérer comme les « grandes » Passions du XV^e siècle en quatre journées. La *Passion d'Arras*, attribuée à Eustache Mercadé (première moitié du XV^e), marque en effet un tournant structurel et poétique important, et le début d'une tradition textuelle qui se poursuivra avec les Passions d'Arnoul Gréban (rédigée vers 1450 pour être jouée à Paris) et de Jean Michel (jouée à Angers en 1486). Si les vers d'Arnoul Gréban sont totalement différents de ceux d'Eustache Mercadé, le premier semble pourtant avoir repris la structure dramatique exacte du second, y compris des motifs très originaux comme celui du Procès de Paradis. Jean Michel assume, quant à lui, un recours conséquent à l'œuvre d'Arnoul Gréban, dont il reprend un nombre important de vers pour mieux les modifier ou agrémenter. On pense que ces grandes Passions, et notamment celles d'Arnoul Gréban et Jean Michel, ont circulé par la lecture mais aussi par des représentations pendant longtemps, encore au cours du XVI^e siècle. La *Passion de Troyes* correspond en fait à celle d'Arnoul Gréban étoffée, et est jouée pour la première fois en 1482, avant d'être elle-même remaniée plusieurs fois, au gré des représentations régulières dans la même ville. Celle de Mons (1501) combine celles d'Arnoul Gréban et de Jean Michel²³. Les deux Passions inédites de Valenciennes (XVI^e siècle), divisées en respectivement vingt et vingt-cinq journées, confirment une évolution chronologique dans la scission de la représentation : plus on avance dans le temps et plus les journées sont nombreuses (mais plus courtes). La matière en est également très élargie. À ces traditions délimitées s'ajoutent la *Passion d'Amboise*, témoignant d'une vie théâtrale dans cette région au XV^e siècle, et la *Passion de Montferrand* (également du XV^e siècle), isolée et connue par fragments dispersés, et dont plusieurs interpolations montrent qu'elle a dû être jouée plusieurs

²² *Ibid.*, p. 38.

²³ Nous n'avons pas connaissance du texte complet mais des manuscrits liés au spectacle, particulièrement précieux au regard des études de l'organisation matérielle et scénique des représentations. Voir Gustave Cohen, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1^{ère} éd. 1925].

fois, peut-être à différents endroits dont au moins une fois à Montferrand²⁴ ; ce texte démontre que la tradition théâtrale de la Passion s'est étendue au-delà des régions traditionnelles de langue d'oïl. Tout porte à croire que la tradition des mystères, et peut-être surtout ceux dont le sujet est la Passion du Christ, fut un élément majeur de la culture des régions de langue d'oïl et au-delà²⁵.

L'histoire des textes est intimement liée à la « mise en littérature » de la Bible : les Passions dramatiques françaises poursuivent ce phénomène de vulgarisation et de poétisation du Nouveau Testament avec des ajouts, repris ou originaux, tirés notamment des exégèses et des légendes. En effet, comme toutes les traditions de la réécriture de la Passion en littérature médiévale, les mystères témoignent de l'influence importante et commune d'ouvrages exégétiques comme l'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur ainsi que celle des transmissions apocryphes et légendaires, sans parler des influences « internes » à la tradition, puisque de nombreux textes semblent avoir été écrits en connaissance des précédents ou au moins en partie. Les Passions mettent toutes en scène la vie (partielle ou complète) et la mort du Christ, et multiplient les événements corrélés à cette matière.

Ces grandes pièces permettaient une démonstration théâtrale du sacré, destinée à un public large et hétérogène. On pense que tout habitant de la ville pouvait participer à la conception ou au déroulement du mystère, en tant qu'artisan, comédien, ou bien sûr en tant que spectateur. On entrevoit ici une certaine volonté d'unification de la population, par le théâtre et par le religieux, la représentation du récit chrétien pouvant alors aisément solliciter une culture commune et ainsi amener la totalité du public (et des participants) à un message moral de piété²⁶. Cet aspect édifiant et démonstratif du mystère est notamment perceptible à travers les prologues, tirades attribuées à un personnage hors-action, sorte d'acteur-présentateur, permettant une médiation directe entre le spectacle et le public, entre la fiction et la réalité. Ce personnage de prêcheur apparaît dans la Passion Sainte-Geneviève et fera ensuite partie des éléments traditionnels et incontournables des mystères postérieurs. Les textes des Prologues de Passions démontrent une homogénéité dans la finalité des œuvres, bien que certaines de celles-ci optent pour des procédés de réécriture parfois très différents les unes des autres. On peut

²⁴ Voir *La Passion d'Auvergne : une édition du manuscrit, nouvelle acquisition française 462, de la Bibliothèque nationale de Paris*, éd. G. A. Runnalls, Genève/Paris, Droz/H. Champion, 1982.

²⁵ Voir la *Passion catalane-occitane* (éd. Aileen Ann Macdonald, Genève, Droz, 1991), écrite en plusieurs dialectes d'oc, et dont le manuscrit (BnF nouv. acq. fr. 4232) est daté du XIV^e siècle.

²⁶ Sur les mystères et leur message moral et liturgique, voir notamment Maurice Accarie, *op. cit.*, Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e s.*, *op. cit.*, et Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*

prendre pour exemple le Prologue d'Arnoul Gréban, rappelant aux spectateurs que ce qui leur est montré a pour but, bien avant le divertissement, l'instruction :

Pensez que celluy qui s'instruit
en ce livre porte grant fruit,
et qu'il n'est hystoire en ce monde
si fertile ne si feconde
ne qui doye mieulx faire entendre
le cueur au bien ou il doit tendre.
Qui bien l'escoute et bien l'entend,
a nul mal faire ne pretend

AG 19926-19933
(extrait du Prologue de la troisième journée)

Par une poétique métaphore végétale, Gréban insinue que l'apprentissage se veut fertile, édifiant et moral : il doit faire tendre le public vers le bien et l'éloigner du mal. Dans cette perspective, le spectacle met en scène par le théâtre l'exemple du bien et le contre-exemple du mal. Face aux personnages du Christ, de Marie-Madeleine ou encore de Dismas le « bon larron », censés représenter le bien par la pureté ou la conversion, les œuvres mettent en scène de puissants contre-exemples figurés notamment par les diables, les Juifs et Judas.

3) Corpus de représentation de Judas dans les mystères de la Passion

Ainsi Judas se voit particulièrement développer dans les mystères de la Passion. Ce développement dramatique du personnage coïncide avec celui du genre, dépendant de plusieurs contextes de représentation et de mise à l'écrit. Il convient de préciser le corpus d'étude de ces œuvres dont les textes et les manuscrits peuvent dénoter plusieurs usages.

- *P = La Passion du Palatinus*²⁷

La Passion du Palatinus, ou *Passion Palatine*, est à l'heure actuelle la première Passion dramatique française complète qui nous soit connue, le fragment de Leyde n'étant que très partiel. Elle est datée des environs de 1300²⁸ et est contenue dans le seul manuscrit Palatinus

²⁷ Éd. Grace Frank, Paris, H. Champion, 1922.

²⁸ Omer Jodogne précise que les hypothèses sur la datation ont été formulées d'après la comparaison avec la *PJ* et les autres mystères de la tradition bourguignonne ; d'après lui, il est possible que le texte ait été composé au XIII^e

latinus 1969 de la Bibliothèque Vaticane. L'œuvre appartient à la tradition des Passions bourguignonnes des XIV^e-XV^e siècles, dont elle est une première attestation. Elle est constituée de 1996 vers (dont une grande partie est reprise des vers de la *Passion des Jongleurs*) sans compter quelques lacunes. Il s'agit donc d'une pièce assez brève, dont la forme se rapproche effectivement de celle des miracles joués à la même époque. L'intrigue débute à l'épisode de l'onction à Béthanie, confondu avec celui de la Cène, et se clôt sur les apparitions du matin de Pâques. On ignore si elle fut représentée mais la présence de didascalies dans le texte le laisse penser ; le manuscrit, cependant, était sans doute destiné à un usage de lecture individuelle ou collective et non à un usage théâtral : le texte du mystère y est à la suite de textes de Gautier de Coinci dont ses *Miracles de Notre Dame* narratifs²⁹.

Le texte aborde certains traits caractéristiques dans les registres employés et les thématiques apportées (versification lyrique, scènes « réalistes », anachronismes actualisants, ajouts thématiques intéressants comme le compte des deniers de Judas³⁰). En dehors de ces originalités, qui pour la plupart accèderont à la postérité en devenant des lieux communs de la tradition dramatique Passionnelle, la *Passion du Palatinus* puise à de nombreuses sources, à l'instar de la *PJ* qu'elle reprend en partie. Paul Marie Maas a analysé ce fait de manière très détaillée en donnant des hypothèses de sources d'inspiration pour chaque scène³¹ : outre les Évangiles et la *Passion des Jongleurs*, il cite également des apocryphes comme l'*Évangile de Nicodème*. Grace Frank, éditrice du texte, suppose d'après sa versification qu'il correspond au remaniement d'un drame plus ancien : « Il est évident qu'on a essayé d'animer un vieux drame primitif en supprimant des détails ennuyeux, en introduisant des passages lyriques [...] et en ajoutant des scènes réalistes comme cell[e], par exemple, de Judas et des Juifs (v. 196-225) »³², où, effectivement le développement de la négociation et le compte des deniers produisent un effet de réel. Cela expliquerait les erreurs, confusions et ambiguïtés du texte. Celui-ci reste cependant une étape littéraire majeure, témoin d'un passage générique de la réécriture de la Passion.

- *Biard/Roman = la Passion d'Autun*³³

pour être ensuite remanié au XIV^e siècle (« *Mystère de la Passion du Palatinus* ou *Passion Palatine* », dans *Dictionnaire des Lettres françaises : Le Moyen Âge*, op. cit., p. 1045).

²⁹ D'après la base Jonas-IRHT/CNRS (en ligne sur : <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/65650>).

³⁰ Voir *supra*.

³¹ *Étude sur les sources de la Passion du Palatinus*, Tiel, Drukkerij en boekhandel St. Maarten, 1942.

³² Dans *La Passion du Palatinus*, op. cit. (P), p. VII.

³³ Éd. Grace Frank, Paris, Société des anciens textes français, 1934.

Les deux textes désignés sous le nom commun de *Passion d'Autun* sont traditionnellement apparentés à *P*, de même que le fragment dit de Sion³⁴ (XIV^e siècle), très proche de *Biard* et dont il reste uniquement des scènes post-Passionnelles. Selon Grace Frank, les textes contenus dans les manuscrits nouv. acq. fr. 4085 et 4356 de la BnF seraient donc deux versions, assez similaires bien que divergentes, d'une même Passion. L'éditrice appelle le premier des textes *Passion de Biard* (*Biard*) et l'autre *Passion de Roman* (*Roman*), du nom de leur copiste respectif. Les deux manuscrits auraient été copiés aux alentours de 1470 à partir, toujours selon Grace Frank, d'une source commune inconnue, remaniée et modifiée. Elle pense également que la *Passion des Jongleurs* a inspiré le « jeu primitif perdu », qui lui-même a inspiré les deux manuscrits constitutifs de la *Passion d'Autun*, ainsi que le fragment de Sion³⁵. Les trois textes mentionnés sont très proches et témoignent certainement d'une tradition bourguignonne fructueuse et entremêlée : les textes devaient être joués plusieurs fois, passant peut-être de ville en ville en étant réadaptés (ou non) à chaque occasion³⁶. Selon Jean-Pierre Bordier, le manuscrit de *Biard*, comme celui de *P*, atteste d'une représentation passée mais est destiné à être lu ; le texte se caractérise en effet par la grande place laissée à la narration, définissant sa transcription par une hybridité formelle rare bien qu'assez brouillonne. Jean-Pierre Bordier prend appui sur Grace Frank³⁷ pour ajouter que la constitution du manuscrit va dans le même sens : le copiste « a réuni plusieurs ouvrages d'édification relatifs en particulier à la vie et à la mort du Christ »³⁸, certainement dans un but de lecture personnelle et pieuse³⁹. Peut-être pour la même raison, la versification de *Biard* est assez irrégulière, bien que les vers « aspirent à être des octosyllabes » et « cherchent à rimer deux par deux »⁴⁰. L'irrégularité des vers est encore plus à l'œuvre dans *Roman*⁴¹, sans doute du fait des ajouts et remaniements des copistes. En revanche le texte est, cette fois-ci, pleinement dramatique⁴². Les Passions d'Autun forment moins une étape littéraire importante qu'un témoignage historique et une manifestation de l'évolution dramatique du genre, qui passe notamment par la multiplication d'ajouts « réalistes ».

³⁴ Publié dans *ibid.*, p. 161-165.

³⁵ Voir ces hypothèses résumées dans *ibid.*, p. 21, et un bilan par Omer Jodogne, « Mystère de la Passion d'Autun », dans *Dictionnaire des Lettres françaises : Le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 1040-1041.

³⁶ C'est l'hypothèse de Grace Frank, *ibid.*, p. 22-23.

³⁷ *Ibid.*, p. 10-19.

³⁸ *Op. cit.*, p. 29.

³⁹ Voir également Tamás Karáth, « La tradition bourguignonne des représentations de la Passion à la fin du Moyen Âge. La Passion de Biard : un témoignage d'une dévotion personnelle », *Le Moyen français*, 57 (2006), p. 195-201.

⁴⁰ Grace Frank, *La Passion d'Autun*, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴² Pour une description analytique du manuscrit de la *Passion de Roman* : voir *ibid.*, p. 26-28.

- G : La Passion « Sainte-Geneviève »⁴³

Le *Mystère de la Passion Notre Seigneur* contenu dans le manuscrit 1131 de la bibliothèque Sainte-Geneviève daterait du troisième quart du XIV^e siècle⁴⁴. Le manuscrit⁴⁵, copié vers 1440, contient d'autres jeux dont, surtout, des mystères hagiographiques, tous composés aux XIV^e et XV^e siècles. Toutes les pièces du manuscrit sont « liées à Paris, à la région de Meaux et à l'abbaye Sainte-Geneviève, mais on ignore quelle institution s'est chargée de les produire »⁴⁶ ; on sait seulement que la Passion a dû être jouée plusieurs fois puisque d'autres fragments reprennent ses vers en y ajoutant des variantes témoignant d'un travail théâtral. En listant les décors et accessoires que nécessitait la représentation du mystère⁴⁷, G. A. Runnalls démontre que sa mise en scène devait être d'envergure (bien que peu originale selon lui). La pièce comprend 4477 vers, octosyllabes à rimes plates. Elle semble indépendante de tous les autres mystères de la Passion connus à ce jour. Quantitativement, elle est une étape entre les premiers mystères, assez courts (comme *P*) et les plus grands mystères qui viendront (*S*, *EM*...). Après le prologue, l'action débute à Béthanie (comme *P*), puis la structure traditionnelle se voit agrémentée d'ajouts d'épisodes tirés notamment du Nouveau Testament (notamment le complot des Juifs) mais aussi de l'Ancien Testament. *G* constitue une étape dans l'évolution structurelle des mystères de la Passion, résumée ainsi par Jean-Pierre Bordier :

À condition de ne pas oublier la survie, tard dans le XV^e siècle, des courtes pièces bourguignonnes, on pourrait lire l'histoire des Passions dramatiques comme celle d'un accroissement quantitatif régulier⁴⁸.

Les sources semblant avoir servi à la composition du mystère sont habituelles : le récit biblique est utilisé, mais aussi les légendes apocryphes, dont certains épisodes de l'*Évangile de Nicodème* commençant à devenir « plus ou moins obligatoires » dans les Passions dramatiques⁴⁹. Cependant, selon G. A. Runnalls, l'auteur de *G* aurait préféré au recours à une

⁴³ *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, éd. Graham A. Runnalls, Genève/Paris, Droz/Minard, 1974 (*G*). La pièce est aux fol. 70-116. Des fragments du même mystère sont contenus dans le manuscrit BnF n. a. f. 2139.

⁴⁴ Voir *ibid.*, p. 33. Il est en revanche difficile de situer l'écriture de la pièce dans l'espace : G. A. Runnalls pense soit à Paris, soit au Nord-Est de la France. Le manuscrit, en tous cas, est copié à Paris.

⁴⁵ Sur le manuscrit et son histoire : *ibid.*, p. 13 s.

⁴⁶ Jean-Pierre Bordier, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁷ *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur*, *op. cit.*, p. 82-84.

⁴⁸ Jean-Pierre Bordier, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

source biblique intermédiaire (comme la *PJ*) celui à des sources canoniques et apocryphes plus directes : il montre en effet que le texte reste beaucoup plus proche des quatre évangiles canoniques, probablement dans la traduction latine de la Vulgate⁵⁰ ainsi que de l'*Évangile de Nicodème* dans sa version latine également⁵¹. Les sources sont complétées par des influences liturgiques et autres ajouts externes comme notamment les scènes et descriptions infernales, mais dans l'ensemble, *G* reste assez fidèle aux évangiles et ne prend pas de très grandes libertés avec les ajouts possibles, surtout si l'on compare aux mystères postérieurs, dont par exemple *S* qui comprend d'importants ajouts comiques.

- *S = La Passion de Semur*⁵²

Comme *P* et *Biard/Roman*, *S* se rattache à la tradition bourguignonne. *La Passion de Semur* ne tire cependant pas son nom d'une ville où elle aurait été jouée mais de celle du copiste de son manuscrit, Jean Floichot, clerc et notaire de Semur⁵³. Le manuscrit unique (BnF fr. 904), daté du XV^e siècle, relève d'une construction similaire à celui de *G* et comprend plusieurs jeux⁵⁴ : la Passion est notamment suivie d'un jeu comique farcesque puis d'une moralité. Pour Jean-Pierre Bordier, ces pièces devaient faire partie du même spectacle que *S*⁵⁵. Cela ne semble pas impossible au vu de l'influence du genre de la farce sur l'écriture du mystère, qui comprend lui-même plusieurs saynètes à l'humour particulièrement bouffon et autres développements comiques, touchant notamment la représentation de Judas. On aurait alors un témoignage assez complet d'une représentation théâtrale en Bourgogne au XV^e siècle⁵⁶, et le manuscrit aurait lui-même eu pour finalité la *remembrance* de l'événement (ou des événements). On ne sait rien, toutefois, de la date et du lieu de la (ou des) représentation(s), même si, encore une fois, « *the nature and number of the stage directions make it clear that the play was intended for performance* »⁵⁷. L. R. Muir déduit des indications scéniques du manuscrit que l'aspect

⁵⁰ *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur, op. cit.*, p. 46.

⁵¹ *Ibid.*, p. 47.

⁵² *The Passion de Semur, text by Peter T. DURBIN, edited with an introduction and notes by Lynette R. MUIR*, Leeds, The University of Leeds Centre for Medieval Studies, 1981.

⁵³ La question s'est posée de savoir si Jean Floichot, cité dans le manuscrit, était l'auteur du mystère ou non. Lynette R. Muir, éditrice du texte, a démontré qu'il s'agirait plutôt de son copiste (*ibid.*, p. xii-ix).

⁵⁴ Voir Omer Jodogne, « Mystère de la Passion de Semur », dans *Dictionnaire des Lettres françaises : Le Moyen Âge, op. cit.*, p. 1043, et Jean-Pierre Bordier, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ L. R. Muir suggère une datation du mystère à la première moitié du XV^e siècle (*op. cit.*, p. xi).

⁵⁷ *Ibid.*, p. xviii-xix.

spectaculaire devait être assez important, avec sans doute de nombreux décors et effets et de nombreuses musiques, séculaires ou liturgiques⁵⁸.

G. A. Runnalls prend l'exemple de ce texte afin d'étudier « The Evolution of a Passion Play »⁵⁹ : il y distingue plusieurs couches de rédaction et en déduit que l'histoire de cette pièce s'est étalée sur une longue période, ainsi que ses représentations qui ont dû en faire un usage pluriel, répété et/ou modifié. Cela entraîne des ambiguïtés voire des défauts dans le texte : par exemple, la scène de la protestation de Judas est dédoublée, ainsi que celle de la négociation. G. A. Runnalls va jusqu'à estimer la datation de l'écriture du premier noyau de la pièce au début du XIV^e siècle ; Jean-Pierre Bordier va dans son sens en montrant que *P* et *S* ont de multiples ressemblances et devaient donc faire partie d'une même famille : par exemple, la scène du comptage des deniers est assez similaire dans les deux pièces⁶⁰.

Contrairement aux autres pièces connues de la tradition bourguignonne, l'intrigue de *S* s'étale sur deux journées et se voit compléter de nombreux ajouts. Avec ses 9580 vers et 190 personnages, le mystère constitue un nouvel intermédiaire (en quantité comme en qualité) entre les Passions courtes et celles, plus imposantes, des XV^e-XVI^e siècles. Son matériel, bien que traditionnel, est réécrit de manière originale⁶¹. L'intrigue se voit développer avec notamment des ajouts tirés de la Genèse : la première journée comprend en effet une partie de l'histoire de l'Ancien Testament puis du Nouveau, jusqu'à la tentation du Christ au désert ; la seconde comprend la vie publique de Jésus, sa Passion et sa Résurrection. Le mélange des registres est développé de manière importante : certaines scènes, comme celle des déplorations de la Vierge, sont empreintes d'un grand lyrisme, tandis que le registre comique est également très poussé, notamment dans les interventions originales de Rusticus, personnage farcesque dont les répliques relèvent d'un grotesque souvent particulièrement bas. La frontière entre l'intrigue principalement biblique du mystère et ces saynètes farcesques est parfois très poreuse : toute scène peut devenir une farce, et c'est en partie le cas dans la scène de Judas et le coq cuit ressuscité, sur laquelle nous reviendrons.

L. R. Muir⁶² fait remarquer que la représentation de l'Ancien Testament dans *S*, ne serait-ce que dans la structure choisie, n'est identique à aucun autre cycle de Passions françaises ; en revanche, « *The selection of Old Testament stories in Semur is similar to that in*

⁵⁸ *Ibid.*, p. xix-xx.

⁵⁹ « The Evolution of a Passion Play : *La Passion de Semur* », *Le Moyen Français*, 19 (1986), p. 163-202.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 36-37.

⁶¹ « Although much of the subject matter of Semur is traditional, the handling of it is often original both in choice and arrangement of incidents and in the style and language used » (L. R. Muir, *op. cit.*, p. xv).

⁶² L'éditrice analyse les sources dans *ibid.*, p. xii-xv.

the English cycles »⁶³. L'inspiration apocryphe est également très originale : la *Passion de Semur* est à notre connaissance la seule à mettre en scène le miracle du coq ressuscité, et la première à faire une référence à la légende œdipienne de Judas en langue d'oïl. Or on peut rappeler que la légende du miracle du coq est présente dans la *Passion des Jongleurs*, et qu'elle s'est surtout transmise en Grande-Bretagne en possible connivence avec la vie œdipienne de Judas : la littérature en langue anglaise aurait-elle exercé une influence sur ce mystère ? C'est possible, d'autant que L. R. Muir avance également que plusieurs Passions anglaises sont basées sur la *Passion des Jongleurs* ; on sait donc que des échanges ont eu lieu entre les différentes traditions.

- Amb = La Passion d'Amboise⁶⁴

La *Passion d'Amboise* est en fait un ensemble de fragments tirés d'une pièce vraisemblablement copiée à Amboise à la fin du XV^e siècle mais dont la rédaction peut être antérieure. Le texte, copié dans le ms BnF n. a. f. 1445, a été édité par G. A. Runnalls. Celui-ci fait état, d'après des archives, d'une vie théâtrale assez importante à Amboise au XV^e et au début du XVI^e siècle, dont les fragments de la *Passion d'Amboise* sont en revanche le seul témoignage littéraire à ce jour. Si l'on sait qu'une Passion fut jouée à Amboise en 1507, G. A. Runnalls nie la coïncidence de cette représentation avec le texte qu'il édite⁶⁵ : celui-ci est nommé « Passion d'Amboise » car le propriétaire du manuscrit fut maire d'Amboise, mais rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit du même mystère, d'autant que l'écriture semble plutôt situer sa composition à la fin du XV^e siècle. Le mystère aurait été divisé en huit journées, comme la *Passion de Mons* datant de 1501, mais le texte semble relever d'une tradition différente de toutes les autres connues. Parmi les fragments, trois scènes mettent en scène Judas de manière assez originale : la scène de l'onguent, le comptage des deniers puis le début de la Cène.

- EM : Eustache Mercadé, la Passion d'Arras⁶⁶

⁶³ *Ibid.*, p. xiii.

⁶⁴ G. A. Runnalls, « Le Mystère de la Passion à Amboise au Moyen Âge : Représentations théâtrales et texte », *Le Moyen français*, 26 (1990), p. 7-86 (édition du texte p. 35-75). Pour une description du ms, voir p. 24-25 ; pour un résumé, voir p. 27.

⁶⁵ Voir *ibid.* et « Les Mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », *Romania*, 114 (1996), p. 468-516 (p. 511-513).

⁶⁶ *Le Mystère de la Passion, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque municipale d'Arras*, éd. Jules-Marie Richard, Arras, Imprimerie de la Société du Pas-de-Calais, 1891 (réimp. : Genève, Slatkine, 1976).

Le manuscrit 697 de la bibliothèque municipale d'Arras comprend deux textes dramatiques : une *Passion* puis une *Vengeance Notre Seigneur*. Le nom d'Eustache Mercadé (ou Marcadé) n'est rattaché qu'à ce dernier texte ; cependant la critique s'accorde à dire que les deux pièces sont de la même main⁶⁷. Il s'agit de la première Passion dont on identifie l'auteur : Eustache Mercadé est un universitaire et théologien proche de l'abbaye de Corbie⁶⁸. On date sa Passion des environs de 1410-1430. On ignore si elle fut jouée à Arras, l'appellation de la pièce étant due à la bibliothèque d'appartenance du manuscrit ; en revanche, on sait qu'elle fut jouée à Metz en 1437, et sans doute d'autres fois : Jules-Marie Richard liste les villes dans lesquelles, d'après lui, soit la *Passion*, soit la *Vengeance*, soit les deux, auraient été jouées, sans toutefois donner plus de précisions : on peut citer Nevers, Metz, Amiens, Lille, Reims, Troyes, entre autres ; les représentations s'étalent de 1396 à 1540⁶⁹. Malgré ce succès supposé, la *Passion d'Arras* n'est connue que par un manuscrit unique. On peut néanmoins en supposer une large diffusion puisqu'Arnoul Gréban s'en est, *a priori*, inspiré, et que les deux Passions dites « de Valenciennes » (XVI^e siècle) lui ont fait des emprunts.

La *Passion d'Arras*, avec ses 24 945 vers, est considérée comme le premier des « grands » mystères de la Passion. Comportant un nombre important d'innovations textuelles, cette Passion est un élément clé et charnière de l'histoire des mystères, ne serait-ce que par cette appellation, « mistere », qui est pour la première fois apposée à un jeu de la Passion⁷⁰. La matière traditionnelle est largement amplifiée, déployée sur quatre journées elles-mêmes très étirées. L'action se concentre sur le Nouveau Testament : elle débute avec le Procès de Paradis suivi de l'Annonciation, et prend fin avec la Pentecôte. Les diables et diableries sont particulièrement développés : c'est qu'Eustache Mercadé semble accorder une importance particulière au drame de la Passion, ou autrement dit, à la caractérisation de la Passion comme un conflit opposant deux partis. Dans cette perspective, les épisodes tirés des Évangiles sont choisis, parfois supprimés, parfois développés, construisant souvent le cadre antagoniste opposant le Christ aux Juifs ou encore Dieu aux diables. La *Passion d'Arras* trouve également son importance et son originalité dans des ajouts théologiques importants (dont le Procès de Paradis qui donne tout son sens à la Passion), un développement de l'émotion des personnages (plaintes de Marie...), une violence spectaculaire (Massacre des Innocents...) ou encore une

⁶⁷ C'est le cas de l'éditeur Jules-Marie Richard et de Jean-Pierre Bordier (*op. cit.*, p. 40-41) ; ce dernier parle même de « diptyque » (p. 41).

⁶⁸ Omer Jodogne, « Eustache Marcadé », dans *Dictionnaire des Lettres françaises : Le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 432.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. XXI-XXII.

⁷⁰ Eustache Mercadé qualifie lui-même son œuvre de cette manière dans le texte (v. 70).

diversité comique. Du point de vue formel, Eustache Mercadé se démarque par l'insertion de quelques passages en prose.

- AG = Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban⁷¹

Nous savons qu'Arnoul Gréban, ainsi que son frère et collaborateur Simon, ont joui d'une grande renommée : ils furent célébrés par leurs contemporains et encore au XVI^e siècle (notamment par Joachim du Bellay). Arnoul Gréban naquit au Mans vers 1420. Après avoir étudié à l'université de Paris, il fut reçu maître ès arts en 1444, puis bachelier en théologie en 1456 ; il retourna un peu plus tard dans sa ville natale, où il mourut en 1471, ayant revêtu la dignité de chanoine de Saint-Julien du Mans. Sa notoriété, dès l'époque médiévale, semble beaucoup devoir à sa *Passion*. Plusieurs témoignages écrits nous amènent à penser que celle-ci fut composée et jouée en 1452 ou légèrement avant. Le mystère a visiblement été rédigé en vue d'une représentation à Paris⁷². De nombreuses villes témoignent ensuite d'une représentation d'après un texte remanié directement sur celui de Gréban, l'exemple le plus probant et célèbre étant celui de la *Passion de Troyes*. Aujourd'hui, la Passion de Gréban nous est transmise, de manière complète ou partielle, par douze manuscrits⁷³ et au moins cinq imprimés anciens⁷⁴. Le manuscrit dit A (BnF fr. 816) a été édité par Gaston Paris et Gaston Raynaud⁷⁵ puis le manuscrit B (BnF fr. 815) par Omer Jodogne, qui remet en question le choix de ses prédécesseurs et y préfère celui d'un manuscrit semblant beaucoup plus proche du texte original⁷⁶.

AG est considéré comme l'un des plus grands exemples de mystères, et il est certainement la plus célèbre des Passions dramatiques. Grand par la maîtrise à la fois liturgique et poétique de son auteur, il l'est également au sens propre : pas moins de 34 429 vers composent cette immense pièce divisée en quatre journées, correspondant à la durée de la représentation. Sa structure s'inscrit dans la continuité de celle d'EM, qu'Arnoul Gréban élargit encore considérablement : on y voit notamment représentée une partie de la Genèse, dont certaines scènes sont très développées, comme celles du Péché originel et du meurtre d'Abel par Caïn. Pour le reste, la structure est exactement identique à celle d'EM et pourtant, si Arnoul Gréban a eu sous les yeux le texte initial, il n'en laisse aucune trace tant ses vers semblent

⁷¹ Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. Omer Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1983.

⁷² Voir *ibid.*, p. 9-10.

⁷³ D'après la base Jonas-IRHT/CNRS (en ligne : <http://jonas.irht.cnrs.fr/intervenant/195>).

⁷⁴ Voir Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. Omer Jodogne, op. cit., p. 13-14.

⁷⁵ Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, Paris, F. Vieweg, 1878 (réimp. Genève, Slatkine Reprints, 1970).

⁷⁶ Voir *op. cit.*, t. 2, p. 11-36 pour les arguments philologiques complets d'Omer Jodogne. Celui-ci liste également toutes les variantes entre les différents manuscrits aux pages 143-338.

totalemment inédits. La tradition critique les range tout de même dans la même « famille » des grandes Passions dépendant d'une même structuration dramatique.

AG s'inscrit dans l'évolution continue des mystères vers un accroissement des scènes réalistes : la longueur du mystère d'Arnoul Gréban tient en sa volonté de tout montrer, jusqu'aux artisans fournissant le bois et les clous qui serviront pour la crucifixion du Christ et la négociation du prix des onguents qui embaumeront son corps. Toujours dans la lignée de la tradition théâtrale dans laquelle AG vient s'inscrire, l'exhaustivité de la démonstration ne s'arrête pas aux scènes du quotidien terrestre : pour pratiquement chaque épisode, le mystère donne à voir à la fois les réactions célestes et celles des diables. Si une telle exhaustivité a certes sa part d'imagination, elle s'appuie également sur de multiples textes de référence, dont le matériel canonique et apocryphe traditionnel, bien que l'utilisation de textes apocryphes semble assez rare. Il arrive tout de même à Gréban de mettre en scène des légendes médiévales, comme l'allusion faite à la vie œdipienne de Judas.

En outre, Gréban laisse autant paraître son talent de dramaturge que son savoir théologique – on parle d'ailleurs régulièrement, pour désigner les dramaturges des grandes Passions du XV^e siècle, d'« auteurs-théologiens » : Arnoul Gréban en est sans doute l'exemple le plus affirmé, par son talent à faire passer les dogmes par le théâtre. Les motifs ne sont cependant pas neufs : le capital Procès de Paradis, théorisé dans la *Somme* de Thomas d'Aquin, est en fait emprunté à *EM* ; de même, la fameuse scène des « Quatre requêtes » de Marie était déjà présente dans la Passion narrative dite d'Isabeau de Bavière (1398)⁷⁷. AG s'inscrit dans une histoire des pensées philosophiques et spirituelles de son temps. Il est peut-être le dramaturge médiéval illustrant le mieux la tendance augustinienne avec laquelle il entretient un rapport paradoxal. L'auteur reprend notamment l'idée d'un homme naturellement attiré par le mal et qui doit rechercher Dieu par sa volonté ; or l'une des principales fins du théâtre religieux, pour Gréban, est justement d'apporter un message liturgique aux spectateurs. Cet apport dogmatique lui permet de dépasser la définition condamnatrice du théâtre selon saint Augustin lui-même, pour le faire accéder à un moment privilégié de questionnement et à une volonté sacrée de recherche de Dieu. Il met également en scène la théorie paulinienne (reprise par Augustin) de l'antagonisme entre esprit/Dieu et chair/péché en accentuant l'articulation qui

⁷⁷ Edelgard E. DuBruck (« The "Passion Isabeau" (1398) and its Relationship to Fifteenth-Century "Mystères De La Passion" », *Romania*, vol. 107, n° 425/1 (1986), p. 77-91) a émis l'hypothèse d'une influence de la *PI* sur les mystères de la Passion et notamment AG. Cette hypothèse s'appuie principalement sur la présence des quatre requêtes de la Vierge. Selon lui cette source aurait, entre autres, contribué au développement du motif marial au théâtre.

peut s'opérer entre les deux. De Thomas d'Aquin, il tire l'importance du libre arbitre⁷⁸. Comme on le voit, les aspirations théologiques d'Arnoul Gréban le portent à un développement de la spiritualité humaine, qui ne seront pas sans conséquences sur la représentation de Judas dans le mystère.

- JM = Le Mystère de la Passion de Jean Michel⁷⁹

Le *Mystère de la Passion* de Jean Michel est l'une des grandes preuves du succès d'AG et de sa postérité fulgurante. Jean Michel était un médecin d'Angers et régent de l'université de la même ville ; il y est mort en 1501. Pour composer sa Passion, l'auteur a déclaré n'avoir apporté que des « addicions et corrections » au mystère d'Arnoul Gréban⁸⁰ : son remaniement est tout de même plus que conséquent puisqu'il concerne 29 926 vers. Jean Michel est le remanieur le plus important de la Passion de Gréban – il est d'ailleurs le seul à laisser son nom à l'œuvre modifiée et s'inscrit ainsi (volontairement ou non) comme un dramaturge complet et non uniquement un remanieur, malgré ses dires. Et effectivement, l'auteur laisse son empreinte en intégrant beaucoup d'originalités à l'œuvre initiale. Il en modifie le contenu en supprimant certains épisodes (Genèse, Procès de Paradis, Nativité...), pour s'arrêter plus en détails sur la vie publique du Christ et, de même, met en scène de manière plus importante les « vies » d'autres personnages comme Marie-Madeleine ou Judas. Jean Michel se démarque ainsi de son prédécesseur par un grand attrait pour le biographique et le légendaire. Il s'inscrit cependant dans la continuité dramatique évolutive de la tendance au développement de l'intériorité des personnages, qui passe en partie par un renforcement du lyrisme et une diversification des procédés métriques⁸¹.

On sait que le mystère fut représenté à Angers en 1486, puis joué à Paris plusieurs fois par la suite (au moins en 1490, 1498 et 1507)⁸². En témoignent le manuscrit contenant la pièce (BnF fr. 971, daté de 1490) et surtout ses dix-sept éditions imprimées entre 1488 et 1550

⁷⁸ Sur les sources d'Arnoul Gréban, voir la préface de l'œuvre par Micheline de Combarieu du Grès et Jean Subrenat, dans Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion de notre sauveur Jésus-Christ*, Paris, Gallimard, 1987, p. 42-44.

⁷⁹ *Le Mystère de la Passion (Angers, 1486)*, éd. Omer Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959.

⁸⁰ Voir *ibid.*, p. xxxvii-xxxix, également pour la liste des additions d'épisodes.

⁸¹ Voir *ibid.*, p. cii : le mètre commun reste, comme pour pratiquement toute la tradition théâtrale médiévale, l'octosyllabe à rimes plates ; comme ses prédécesseurs et peut-être de manière plus poussée encore, Jean Michel va user de nombreuses variations à portée notamment lyrique. Sur la transmission littéraire du message religieux et moral par Jean Michel, voir l'étude fondatrice de Maurice Accarie, *Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel : Le théâtre sacré de la fin du Moyen Age*, Genève, Droz, 1979. Maurice Accarie désigne le Judas de Jean Michel comme « le dernier grand charnel de la Passion » (voir p. 251-262).

⁸² Selon ses réécritures identifiées, dont l'addition de la famille d'imprimés F à M (Voir Jean Michel, *Le Mystère de la Passion*, éd. Omer Jodogne, *op. cit.*, p. XI-XXXIX et p. 441-442).

environ, connus à ce jour⁸³. Ces multiples représentations et éditions (elles-mêmes dérivées des représentations ou non) font part d'un grand succès qui semble même dépasser celui d'AG : « [l']œuvre [de Jean Michel] fut si goûtée que désormais on a renoncé à représenter la version des deuxième et troisième journées de Gréban. Michel a supplanté son modèle »⁸⁴.

Nous possédons beaucoup d'informations, grâce aux archives, sur la représentation du mystère à Angers à la fin du mois d'août 1486, qui nécessita une importante organisation et des dépenses conséquentes⁸⁵. Tant sur le plan historique du spectacle que sur le plan littéraire, le *Mystère de la Passion* de Jean Michel vient conclure en apothéose le Moyen Âge des mystères de la Passion – les textes et représentations postérieurs (Amiens 1500, Mons 1501, Valenciennes 1547...) incorporeront son texte et assureront la continuité de son succès au XVI^e siècle.

II/ Le Judas biblique, du récit au théâtre : continuité structurelle et évolutions théologiques

Le corpus des mystères de la Passion témoigne d'une évolution dramatique qui va imprégner celle de la réécriture de Judas en son sein. L'adaptation de l'Histoire sainte au théâtre suit une progression structurelle continue : chaque auteur de mystère semble avoir connaissance, directement ou indirectement, de la tradition qui le précède, et compose ainsi son œuvre en ajouts progressifs d'épisodes sur une même filiation. Des pièces courtes du XIV^e siècle, le théâtre tend ensuite de plus en plus à une représentation exhaustive de la Passion, dont la dramatisation est de plus en plus augmentée, détaillée. Qu'en est-il concernant les épisodes bibliques de Judas ? Ce développement biblique progressif s'accompagne-t-il également de choix dogmatiques ? La progression textuelle à laquelle les mystères prennent part se construit pour beaucoup à partir d'ajouts bibliques mais aussi à partir d'emprunts théologiques et autres

⁸³ Voir Graham A. Runnals, « La circulation des textes des mystères à la fin du Moyen Âge : les éditions de la Passion de Jean Michel », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 58/1 (1996), p. 7-33.

⁸⁴ Omer Jodogne, dans *Dictionnaire des Lettres françaises : Le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 1042. Précisons qu'Omer Jodogne se base sur des connaissances et informations archivistiques qui peuvent être lacunaires : il n'est pas impossible que le texte non remanié de Gréban ait été rejoué après (ou pendant) le succès de celui de Jean Michel.

⁸⁵ Omer Jodogne accorde, dans son introduction à l'œuvre, une place importante à l'étude de la mise en scène : *op. cit.*, p. XL s. Il donne également des précisions (hypothétiques) sur le jeu des acteurs, les costumes et accessoires ainsi que sur les « machineries » ou effets de spectacle (dont un moment où « un petit dyable faint » sort « sur les épaules » de Judas, v. 18997, ou encore la scène de l'éventration de Judas après sa pendaison).

apports personnels des auteurs, apports pouvant être considérables tant dans la structure que dans l'invention poétique. Quelle évolution, entre continuité structurelle et évolutions théologiques et dramatiques, est perceptible dans la réécriture des épisodes et motifs bibliques de Judas ?

1) Vers une exhaustivité canonique

a. Évolution structurelle

La représentation théâtrale des épisodes scripturaires de Judas suit, comme celle du reste de l'Histoire sainte, un mouvement global vers un souhait d'exhaustivité. En plus de témoigner d'un accroissement spectaculaire lié au succès de ce type de théâtre, ce développement permet de transmettre des connaissances liturgiques de plus en plus importantes au public. On retrouve là une trace de l'objectif de complétude passé notamment à travers les Sommes ; les mystères, cependant, permettent une diffusion populaire et plus large du sacré, au moins à une échelle urbaine. Pour suivre ce développement progressif, les dramaturges s'appuient certainement sur de nombreuses sources : des « Passions » médiévales narratives ou dramatiques formant la tradition vernaculaire les précédant⁸⁶, la Bible elle-même (sans doute dans la traduction latine de la Vulgate), mais aussi des Sommes exégétiques comme l'*Histoire scolastique* et d'autres sources éventuelles apocryphes ou légendaires comme l'*Évangile de Nicodème* et la *Légende dorée*⁸⁷. Paradoxalement, cette multiplication⁸⁷ des sources provoque finalement une certaine continuité sur le plan théologique, puisque tant l'Histoire sainte que les commentaires et motifs explicatifs semblent à présent fixés. Les motifs et épisodes bibliques de Judas attestent de cette progression continue sur une même base « historique ».

La *Passion des Jongleurs* (PJ) débute sur l'épisode de l'onction à Béthanie : cette structure initiale est reprise par P, puis par *Biard/Roman* et G. À partir des Passions divisées en plusieurs journées (S puis EM, AG, JM et Amb), l'intrigue débutera bien avant (elle est alors introduite par des épisodes de la Genèse ou de la vie publique du Christ), ce qui permet l'ajout

⁸⁶ On peut rappeler que la *Passion des Jongleurs* a notamment servi de modèle aux premières pièces bourguignonnes connues à ce jour, ou encore qu'Arnoul Gréban, sans copier un seul vers d'Eustache Mercadé, en reprend la structure quasi-exacte.

⁸⁷ Voir Jean-Pierre Bordier, *op. cit.*, p. 48-57.

de l'arrivée de Judas et son élection parmi les disciples du Christ. L'ordre biblique de l'élection, où Judas est dans chaque Évangile le dernier apôtre cité, est respecté dans chaque mystère. Cependant, ni les textes canoniques ni les poèmes bibliques du Moyen Âge ne mettaient en scène cette élection ou la première rencontre entre le Christ et son futur traître : dans les mystères, l'épisode se trouve représenté et même développé sur le plan dramatique. Ce moment est très augmenté dès *S*, dont, du fait d'un feuillet manquant au manuscrit, il manque un extrait justement au moment de l'élection apostolique de Judas : ce dernier apparaît alors en plein dialogue avec Jésus, lors duquel il semble tenter de le convaincre de l'élire parmi ses disciples (*S* 4445-4450). Jésus accepte mais le met en garde (« Or te gart d'ici en avant / De mal faire, je te command », *S* 4452-4453) puis précise son rôle et son salaire :

De recevreur aras le nom, [...]
Tu avras le x^e denier
De tout ce que l'on me donra. S 4454-4458

Judas conclut ce marché par un apport original : il annonce qu'il veillera à ce que ceux qui importuneraient Jésus soient battus (*S* 4459-4462) – ce qui est bien ironique par rapport à la suite, que l'on connaît, et qui attribue par ailleurs un caractère violent au personnage. Étant donné que Jésus lui a demandé de ne plus faire le mal (« d'ici en avant », soit « à partir de maintenant »), on peut penser que Judas a précédemment avoué des fautes passées (celles de la légende œdipienne ?) dans l'extrait manquant. On voit bien, à travers cette mise en scène, comment l'auteur de *S* a non seulement adapté un récit (résumable en quelques mots) en texte de théâtre, par le biais d'une augmentation dialoguée et d'ajouts thématiques : y apparaissent par exemples le motif du salaire de dix pour cent de la bourse accordé à Judas, lieu commun depuis l'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur, et hypothétiquement celui du passé pécheur du personnage. *AG* ajoutera avant cette scène de rencontre une tirade d'autoprésentation de Judas qui fera explicitement référence à la Vie de Judas ; cette légende sera même mise en dialogue et donnée en spectacle chez *JM*⁸⁸.

On peut rappeler que les Évangiles ne font ensuite plus mention de la participation personnelle de Judas à la communauté apostolique avant l'épisode à Béthanie (où le personnage réagit personnellement uniquement chez Jean) ; auparavant, le traître fait partie du collectif sans que l'on en connaisse sa participation individuelle. Certains auteurs de mystères vont mettre en scène cette participation de Judas à la vie apostolique, par exemple lors de la multiplication des

⁸⁸ Voir *infra*.

pains dans *AG*. Cet épisode célèbre de la vie publique du Christ⁸⁹ permet à Arnoul Gréban de montrer le caractère matérialiste de Judas :

Icy fait Jhesus beneisson sur le pain et le baille a ses disciples et, puis, ilz servent le peuple.

JHESUS

Mes frères, metez devant eulx
et les servez par diligence.

JUDAS

Ilz prendront bien en pacience
ou ilz ont bien haultains couraiges.
Ilz sont trop plus eureux que saiges :
Dieu les a bien cy admenéz.
Or tenez, messeigneurs, tenez,
boutez fort, faictes bonne chiere :
vivres ne sont pas en renchiere.

AG 12891/12892-12899

L'épisode de l'onguent de Marie-Madeleine est devenu d'une importance centrale depuis les réécritures narratives de l'Histoire sainte : dans les mystères de la Passion, cette scène est non seulement incontournable mais elle est particulièrement mise en valeur, soit par le choix structural (elle est, si l'on en croit les manuscrits, placée au tout début des pièces avant *S*) soit par le développement lyrique et émotionnel des discours des différents personnages. On peut rappeler que, dans la *PJ*, la parole contre-exemplaire de Judas lors de cet épisode participait à une mise en valeur contrastante de Jésus et de Marie-Madeleine, dont les discours sont amplifiés⁹⁰. Depuis les textes narratifs comme la *PJ* et surtout depuis les commentaires traçant un lien direct entre cette scène et la trahison, on remarque que, par rapport aux Évangiles, la colère de Judas est devenue un point central de cet épisode. Dans *P*, il s'agit de la première prise de parole de Judas : il adresse à son « Maistres » (*P* 99) son incompréhension du geste de Marie-Madeleine, qui pour lui est un « gastement » (*P* 101), une « honte et vilainement » (*P* 102), selon un jeu d'inversion déjà assez classique. Il mentionne le prix du parfum, qu'il estime grossièrement (« Bien valoit trois cenz deniers / Et plus encor, que mout est chiers », *P* 103-104⁹¹) afin de calculer sa « rente » ainsi perdue : ce motif correspond bien, lui aussi, à la tradition antérieure depuis Pierre le Mangeur et la *PJ*, et se retrouvera dans absolument tous les mystères de la Passion. La réplique de Judas se conclut sur sa colère et sa volonté de *recouvrer* ce qu'il pense lui être dû : « Se je lez part, se poise moi, / Je les recouvra, par ma foi » (*P* 109-

⁸⁹ Mt 14,14-21 et 15,32-38 ; Mc 6,34-44 et 8,1-9 ; Lc 9,12-17 ; Jn 6,5-14.

⁹⁰ Voir *supra*.

⁹¹ Ces vers correspondent à *PJ* 141-142.

110). Jésus répond en s'opposant à Judas (« Judas, laissez ester Marie ; / Ele a tant fait qu'ele est m'amie » (*P* 111-112) et transmet le message du pardon, que Judas lui a, donc, permis de faire, sous une forme de mise en valeur paradoxale du discours christique telle qu'elle a déjà été exploitée dans les récits. Cet échange, dans *P*, est encore assez court et n'apporte pas grand-chose à la représentation de cette scène si ce n'est d'en produire une adaptation théâtrale dialoguée. Les mystères postérieurs reprendront toujours ce schéma, en l'amplifiant ou le modifiant légèrement, souvent dans le sens du développement de l'émotion des personnages : à ce qui devient vite la « complainte Magdelene » (*Biard*, titre donnée à la réplique du personnage aux vers 126-197) s'oppose l'envie et la colère de Judas. Par exemple, dans le fragment d'Amboise, Judas tient son discours habituel, ponctué par la rime *oignement/gastement* (*Amb* 25-26) et à nouveau un procédé d'inversion (il ne pense pas Jésus « sage », *Amb* 23) ; de manière plus originale, Judas reproche également à Jésus de pardonner Marie-Madeleine qui « Tant de pechiez a fait » (*Amb* 33) et qui selon lui mériterait d'être brûlée (« qui a desservi estre arse », *Amb* 32) ! Alors que Jésus le sermonne pour cette pensée, la colère de Judas éclate : si cet emportement est rationnellement justifié par l'explication traditionnelle de la « dîme » de Judas, cette fois la colère prend la forme d'une menace directement adressée à son maître :

Je vous jure, avant que j 'arreste,
 Je vous feray itelle chose
 Qui vous sera endommageuse! *Amb* 72-74

De manière générale, on peut dire que chaque scène reprenant un épisode biblique se voit développer en dialogue, et ce depuis, déjà, la *PJ* qui usait de procédés « semi-dramatiques ». Ensuite, les mystères augmentent progressivement ces dialogues, jusqu'aux apartés et monologues comme les tirades d'autoportrait de Marie-Madeleine puis de Judas ou encore les monologues d'hésitation et de désespoir qui feront le grand intérêt des auteurs des trois Passions en quatre journées du xv^e siècle. Du passage biblique annonçant succinctement le remords et le suicide de Judas⁹², *PJ* ne faisait aucune adaptation en discours ; dans *P*, la réplique de désespoir du suicidaire est assez brève (v. 463-473), puis elle est déjà beaucoup plus développée dans *Biard/Roman* (trente-sept vers dans *Biard* [610-647]), jusqu'aux grandes Passions où le moment du désespoir du traître s'étendra sur plusieurs scènes comprenant de longs monologues mais également des ajouts hors canon dont des interventions diaboliques et

⁹² « Et ayant jeté les pièces d'argent dans le Temple, il se retira ; et, s'en étant allé, il se pendit » (Mt 27,5).

allégoriques. Tout est dramatisé : le récit mais aussi l'intériorité des personnages, et tant le récit biblique que sa réécriture poétique s'en trouvent réadaptés au spectacle du sacré.

Par ailleurs, certains motifs bibliques qui ne sont pas présents dans les premières Passions dramatiques viennent ensuite compléter la trame des drames postérieurs. Par exemple, alors que l'annonce de la trahison par le Christ lors du dernier repas est un passage obligé⁹³, la désignation du traître par une bouchée que Jésus lui donne, suivant le récit fait par l'Évangile de Jean (13,21-30), est ajoutée à partir de *G* ; on retrouve ensuite ce motif dans *S* puis *AG/JM*. Mais, tandis que *S* et *G* mentionnent simplement cette action comme dénonciatrice⁹⁴, *AG* et *JM* mettent en scène une apparition diabolique à ce moment afin de tenter de représenter la possession satanique introduite par Jean (« Et après [avoir pris] le morceau, alors Satan entra en lui », 13,27). Difficile de montrer littéralement une entrée de Satan en Judas sur scène : Arnoul Gréban fait apparaître Satan, qui adresse une réplique tentatrice à Judas (*AG* 18208-18213) sans que, apparemment, il ne soit visible des personnages⁹⁵. C'est exactement le contraire chez Jean Michel, où la mise en scène de la possession diabolique tient en une didascalie indiquant une action qui nécessitait sûrement un accessoire représentant un diable miniature. Comme dans *AG* (18196-18207), Jean Michel met en scène la raison pour laquelle seule l'Évangile de Jean mentionne ce motif :

JESUS
Jehan, pour vray,
celuy a qui je donneray
le pain moullié sera celuy
par qui je doy estre trahy
pour estre a dure mort livré.
S. JEHAN
Je suys de dueil tant abrevé
que mon sanc se trouble a merveille
et est force que je sommeille

⁹³ Le fameux échange dénonciateur tiré de Matthieu seul (26,25) est également devenu lieu commun – par exemple, ici dans la *Passion de Semur* :

JUDAS
Sui ge ce donc quil suis traïcte
Ne quil aye de toy mesdit ?

DEUS
Ha ! Judas, Judas tu l'a dist. *S* 5977-5979

⁹⁴ L'absence de conséquence après cette action paraît même étrange dans *S*, où Jésus prononce simplement la réplique : « Celluy quil je donray la pain / Que moillera y est mon contraire » (*S* 5989-5990). On peut supposer qu'une action gestuelle devait s'ensuivre.

⁹⁵ L'absence de didascalie empêche de connaître la mise en scène de ce passage : on peut imaginer que Satan se plaçait derrière Judas afin de le soudoyer, ou même qu'il s'adressait à lui directement depuis la mansion d'Enfer. Au vu de la mise en scène proposée par Jean Michel, on peut pencher pour la première hypothèse, à supposer que ce dernier se soit inspiré de son prédécesseur.

sur ta poitrine aucunnement
pour comprendre plus haultement
tes secrés.

*Ycy s'encline saint Jehan sur la poitrine de Jesus et Jesus baille ung morceau
de pain a Judas.*

JESUS

Judas Scariöth,
ce que tu fais, fay le plus tost,
car l'eure approche.

JUDAS

De ta main
je prendray ce morceau de pain
et macheray ceste bouchee.

*Ycy mache Judas ung morceau de pain et ce pendent il se fait tempeste en Enfer
et vient Sathan le saisir au corps par derriere et luy sort ung petit dyable fainct
sur les espaulles.*

JM 18983-18997/18998

Ce motif johannique était rare dans les Passions narratives, mais on en trouvait déjà des réécritures dans *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* d'Herman de Valenciennes ou encore dans la *Passion Isabeau*. Il est possible que les auteurs des mystères se soient inspirés de la *PI* pour cet ajout, puisqu'on y trouvait déjà l'idée du « secret » confié à Jean⁹⁶.

b) Quelques hésitations et libertés structurelles

Les motifs bibliques semblent donc surtout repris par le biais des Histoires saintes en langue vernaculaire, celles-ci ayant déjà, avec les Sommes historiques, fixé un ordre commun au récit des Évangiles. Quelques hésitations demeurent, comme notamment celle de l'ordre chronologique entre l'annonce de la trahison lors de la Cène et la trahison elle-même. Dans les Évangiles, la Cène se déroule après que Judas s'est engagé à trahir son maître auprès des sacrificateurs⁹⁷. Cette chronologie est majoritaire dans les Passions narratives (dont la *PJ*) et dramatiques (*Roman* ; *G* ; *S* ; *Amb* ; *EM* ; *AG* ; *JM*). Deux mystères du corpus optent cependant pour le choix inverse et font précéder la trahison au Temple de la Cène et donc de l'annonce de la trahison par le Christ au cours du repas (*P* ; *Biard*). Paul Marie Maas explique cela en émettant l'hypothèse d'une erreur de la part de l'auteur de la *Passion du Palatinus*, puisque

⁹⁶ Voir *supra*, p. 131.

⁹⁷ Mt 26 ; Mc 14 ; Lc 22. Jean omet la scène de la trahison au Temple.

certaines des vers de cette scène sont communs à *P*, *PJ* et *Biard/Roman*⁹⁸. *Biard* appartenant à la même tradition bourguignonne, il serait possible que l'erreur de *P* se retrouve dans cette pièce postérieure sous son influence. Cependant, il paraît tout à fait envisageable que cette inversion soit volontaire, au moins de la part de l'auteur de *P* : elle permet en effet de mettre en avant une idée théologique proche du déterminisme. Contrairement à la chronologie des Évangiles, où Judas va de lui-même vendre son maître aux prêtres avant que Jésus ne le désigne, le choix d'inverser les épisodes met Judas au service du plan divin – il ne fait, finalement, que répondre à la demande (et même, pourrait-on dire, l'injonction) célèbre du Christ : « Ce que tu as à faire, fais-le au plus vite » (Jn 13,27). L'aspect prophétique de la Passion est d'ailleurs particulièrement présent dans la parole de Jésus dans *P* :

Tout est escrit en l'Esriture
Du fil Marie l'aventure,
Et tout convenrra raemplir
Ce que de lui est a avenir.

P 147-150

Ce à quoi Judas répond par une double-interrogation intéressante : « Sui je ce dont, maitres Jhesu ? / L'avez-vous pour moi rameneu ? » (*P* 151-152). L'emploi du terme « rameneu » suppose une notion de « rappel », qui vient donc confirmer l'idée de prédestination et de l'accomplissement de l'Ancien Testament. La réponse de Jésus est traditionnelle, mais il répond cette fois-ci à deux questions au lieu d'une : « Judas, tu le dis voirement » (*P* 153).

L'enchaînement canonique trahison-Cène, conservé dans les autres mystères de la Passion, permet à certains auteurs de faire directement suivre l'épisode de l'onguent de celui de la trahison de Judas. C'est le cas d'Eustache Mercadé, qui accentue l'aspect dramatique de ce passage par la structure choisie : alors que la colère de Judas monte face à la « grande perdition » (*EM* 10238) du parfum, le personnage nourrit le projet de vendre son maître aux Juifs pour trente deniers afin de récupérer son « disme » (*EM* 10277) ; une scène de conspiration juive sert alors de transition, où justement les Juifs souhaitent que Jésus soit « pris et tenu » (*EM* 10284) ; Judas arrive alors et entame sa négociation auprès d'eux. Le traître s'est donc rendu au Temple directement après sa réaction face à l'onction de Jésus par Marie-Madeleine⁹⁹, les quelques répliques des Juifs servant de transition lui laissant le temps de rejoindre leur mansion sur scène. Le lien entre les deux scènes (la colère de Judas et sa trahison)

⁹⁸ Paul Marie Maas, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁹ En cela, l'enchaînement suit l'Évangile de Matthieu (26) et celui de Marc (14), ainsi que la tradition exégétique.

est de toute façon inéluctable dans la pensée de la fin du Moyen Âge : construit sur des rapprochements entre les Évangiles, il est devenu lieu commun grâce aux Sommes théologiques et aux Passions narratives. Il met en avant, par ailleurs, l'importance du libre arbitre de l'homme.

D'autres choix dramaturgiques permettent aux auteurs de rapprocher des scènes qui ne l'étaient pas dans la tradition antérieure. Par exemple, *P* s'éloigne des Évangiles (Mt et Mc) et de *PJ* en faisant directement suivre la trahison au Temple du réveil des apôtres par Jésus au mont des Oliviers : c'est l'occasion pour l'auteur d'insérer deux très beaux vers faisant la liaison entre les deux scènes et les actions des différents personnages : « Judas ne dort ore noient / Et vous dormez si fierement » (*P* 233-234) – la même idée sera reprise dans *S* : « Or sus, frères, dormés encoires, / Or sus, Judas ne dort pas oires » (*S* 6232-6233). Une liberté est prise également quant au choix du moment de la mort de Judas : dans l'Évangile de Matthieu, Judas se pend avant l'interrogatoire de Jésus ; au théâtre, on a plutôt tendance à placer son suicide après que le Christ ne commence à être malmené. Ce choix permet d'expliquer les remords de Judas par le spectacle de la torture violente subie par son maître trahi. Les remords de Judas peuvent également être placés à proximité de l'épisode du reniement de Pierre, afin de plus facilement mettre en perspective les remords respectifs éprouvés par les deux apôtres. C'est le cas de *S*, où à la longue prière exemplaire de Pierre (qui s'achève sur une supplication : « Or te supply que mon reproche / Par ta grant douceur me pardonne. Amen. », *S* 6565-6566) succède le désespoir entêté de Judas¹⁰⁰ (« Jamés ne puis avoir marcy », *S* 6608) qui finira par se tourner vers les diables.

En plus des choix structurels, on remarque des ajouts explicatifs qui viennent confirmer une fixation exégétique dans les œuvres littéraires. En premier lieu, le motif de la « dîme » de Judas, exploité dans tous les mystères : en plus de donner une explication définitive à la valeur du prix de la trahison, ce motif place une nouvelle fois Judas dans un rapport à la finance – on voit là comme le personnage vit son appartenance à la communauté apostolique à travers le profit monnayé qu'il peut en tirer. De même, un ajout original de *G*, que l'on retrouvera dans *EM* (13023-13032), se veut probablement une preuve supplémentaire du matérialisme de Judas : lors du retour de l'argent de la trahison au Temple, Judas demande qu'on lui ramène Jésus en échange : « Vecy vostre argent ; je dement / A vous que me laissez mon maistre [...]. Sire, car le me delivrez » (*G* 1692-1697). Ainsi la raison du retour de l'argent au Temple est

¹⁰⁰ Ce n'est pas le cas dans *AG*, qui utilise cependant un processus similaire, puisque le monologue de remords de Judas précède une prière de Marie : les tirades sont encore plus contrastées.

certes plus pragmatique, et témoigne d'une bonne intention de Judas qui souhaite réparer sa faute, mais l'action témoigne aussi et surtout d'une ultime tentative de monnayage de la part du traître.

2) Ajouts de motifs et adaptations dramaturgiques : effets de l'image et du dialogue

Si le récit biblique est accru par sa réécriture dramaturgique, c'est donc aussi par des ajouts de motifs hors canon, ajouts visuels ou dialogués, dépendant d'autres traditions ou non, et au développement théâtral particulièrement intéressant. Concernant les apparitions de Judas, plusieurs thématiques ponctuelles laissent paraître un travail d'adaptation générique.

a) *Le face à face pascal*

Certains récits français de la Passion, dont la *PJ*, précisait la place physique de Judas, assis en face du Christ, lors de la Cène¹⁰¹. Ce détail original, qui doit sûrement beaucoup aux représentations iconographiques médiévales, devait certainement trouver tout son intérêt dans la mise en scène des mystères. Assez étrangement, certaines pièces ont intégré le placement des apôtres lors du repas pascal aux répliques de certains personnages. Dans la *Passion d'Amboise*, Judas est placé en face de Jésus...par Jésus lui-même :

Seons nous par maniere honneste.
Jehan, jouxte moy te seoiras
Et pres de ton ami seras.
Tu, Judas, devant moy soies,
Com tousjours faire soloies.
Les autres tout communement
Seez vous tous legierement.

Amb 373-380

Il faut préciser que, dans le texte de la *Passion d'Amboise*, Jésus apparaît comme le grand metteur en scène de son dernier repas : il envoie ses disciples et leur passe commande, il les rassemble et les place... Ici, lorsque Jésus attribue sa place à Judas, il précise même qu'il s'agit de sa place habituelle (« Com tousjours faire soloies ») : il est envisageable que cela ait pu être

¹⁰¹ Voir *supra*, p. 172-173.

mis en scène dans le reste de la représentation, et cela l'était très certainement au moins pour la séquence de la Cène. Mais alors, quel est l'intérêt d'ajouter cette précision à l'oral, alors que la mise en scène visuelle pourrait suffire à la visualisation symbolique du face à face entre le Christ et son traître ? La réponse est triple : sur le plan de la mise en scène, la précision orale permet une insistance symbolique, en portant l'attention du public sur ce placement qui n'est pas un hasard ; sur le plan théologique, la réplique de Jésus laisse entendre que celui-ci a la connaissance voire la maîtrise des actions constitutives de sa propre Passion¹⁰² ; enfin, concernant la transcription du texte dans le manuscrit, la réplique permet la visualisation de la scène par le lecteur, comme une sorte de didascalie orale et incrustée dans la versification et le dialogue.

Dans *S* et *EM*, c'est l'apôtre Pierre qui tient le rôle du « placeur ». Si, dans la *Passion de Semur*, il attribue leur place à tous les disciples au cours d'une énumération (*S* 4791-4798), il ne le fait plus que partiellement dans la *Passion d'Arras*, et c'est alors Judas qui choisit – stratégiquement ! – sa propre place :

S. PIERRE
Jehan, vous serrez a senestre
De nostre maistre, et moy a dextre
Iray seoir pour mieulx veir
Tous les signacles et oir.
Seez vous tous ensy que venez [...].
JUDAS SCARIOTH
Devant luy me volray assir,
Et a son plat volray mangier,
Ce morsel prendray premier. *EM* 10936-10947

On voit là encore l'immense contraste entre les raisons qu'ont chacun des deux apôtres de choisir sa place respective : alors que Pierre veut « mieulx veir » et « oir » « Tous les signacles », Judas veut s'asseoir en face de Jésus...pour voler dans son plat ! Il est possible que cette réplique fasse référence au motif du vol du poisson, présent dans l'iconographie et dans certaines Passions narratives dont la *Passion des Jongleurs* (230-235) et le *Livre de la Passion* (439-442). Mais cette parole de Judas permet surtout d'introduire une référence à l'Évangile de Matthieu : tout juste après cette réplique, Jésus annonce que l'un de ses disciples s'apprête à le trahir ; à l'interrogation de Pierre, le Christ répond que « Cil qui ce fait / Et qui ceste offense a

¹⁰² C'est aussi le cas dans les Évangiles, puisque Jésus y annonce sa trahison et sa propre mort au cours de ce repas. Le genre théâtral a pour intérêt de pouvoir montrer le Christ comme, en quelque sorte, le régisseur de sa propre Passion !

traittiet / Avecques moy a atouchiet / En mon plat que vois devant moy » (EM 10957-10960). On comprend que Judas a aussitôt mis en pratique son désir de vol après l'avoir annoncé – une nouvelle fois, l'action scénique est supposée, la réplique nous servant ici de didascalie. Eustache Mercadé introduit ainsi une référence à Matthieu (« C'est celui qui a mis la main au plat avec moi », 26,23) tout en renforçant le caractère voleur, envieux et glouton du personnage¹⁰³. Par un symbolisme plus scénique que textuel, le face à face visuel renforce en tous cas la valeur archétypale et d'opposition attribuée à Judas.

b) L'intervention de la Vierge

La dévotion à la Vierge Marie, à la fin du Moyen Âge, accentue la tendance à sa représentation littéraire. On a déjà pu voir comment le personnage s'intègre et se développe au sein du récit adapté des Évangiles dans la *Passion Isabeau (PI)* datée de la fin du XIV^e siècle. C'est au cours de ce même siècle que se développe le genre théâtral du miracle, où la Vierge est particulièrement représentée et notamment dans un rôle miséricordieux et d'intermédiaire entre la divinité et l'humanité¹⁰⁴. C'est également ce qui ressort de son personnage dans la *PI*, où Marie pressent la faute de Judas et s'assoit à ses côtés lors d'un repas afin de tenter de l'amener « a plus grant douceur et amour a la personne de son filz »¹⁰⁵ : le péché de Judas, accentué par les mensonges qu'il adresse à la Vierge, contraste d'autant plus avec le message d'amour et de compassion de cette dernière. Edelgard E. DuBruck¹⁰⁶ a supposé une influence de la *PI* sur les mystères de la fin du Moyen Âge justement du fait du rôle de la Vierge en leur

¹⁰³ Si la place de Judas à la table n'est pas précisée dans AG*, on retrouve la même référence biblique (reprise également dans JM 18955-18958) :

L'ung de mes douze principaulx,
qui de la main ose touchier
avec moy ou plat a mengier,

me traïra sans nulle doubtte. AG 18124-18127

Une didascalie précise ensuite « *que tous les apostres ont main dedens le plat* » : une manière, pour Arnoul Gréban, de maintenir le secret de l'identification du coupable auprès des personnages présents – ou une manière symbolique de dénoncer tous les hommes ?

* L'imprimé de JM édité par Omer Jodogne contient en revanche un schéma précisant les places des différents personnages à table, auquel fait référence une didascalie (« *les apostres se rasserront en l'ordre qui est cy déclaré* ») et reproduit par l'éditeur (*op. cit.*, p. 266). Judas ne fait plus face à Jésus mais à Pierre, ce qui relève tout autant du face à face symbolique – mais entre les deux apôtres (futurs) pécheurs et non plus entre le traître et le trahi.

¹⁰⁴ Les *Miracles de Notre-Dame par personnages* en sont représentatifs. On peut aussi penser au *Miracle de Théophile* de Rutebeuf.

¹⁰⁵ Voir *supra*, p. 173. De manière originale, Notre Dame plaide ici en la faveur de son Fils auprès d'un homme pécheur. C'est, habituellement, plutôt l'inverse dans les miracles.

¹⁰⁶ Art. cit.

sein ; cependant, concernant les liens qu'on lui invente avec Judas, les mystères sont assez éloignés de la *PI*, et pourraient être simplement dans la lignée de la représentation pieuse littéraire et théâtrale de Notre Dame.

La *Passion de Semur* ajoute ainsi une intervention mariale particulièrement originale au moment des remords de Judas et juste avant sa mort. Alors que celui-ci vient de retourner les deniers de la trahison aux Juifs et désespère, la Vierge prend en charge le message liturgique en lui promettant le pardon s'il se repent :

JUDAS [...]
Las, chetifz, con suis esperdu,
De pechier mort et comfendu !
Jamais n'aray par nulle acorde
De mon pechier miséricorde ;
Oncques culpe ne fut pareille.
VIRGO MARIA *loquendo Jude* :
Tout temps le faulx Ennemis veille.
Helas ! Judas, tu as fait griefz meffait,
- Toujours a mys ton cueur en vain folaige –
Tu as vendu mon filz, le Dieu parfait.
Crye ly mercy en ton couraige,
Je te prometz pardon te sera fait,
Car nous cueurs tiend en amoreulx servaige ;
Par repantance peulx avoir sauvement. S 6634-6646

Au vocabulaire de désespoir répond la promesse d'espoir et de pardon. À la pensée que jamais une faute ne fut telle (« Oncques culpe ne fut pareille »), la Vierge répond que la tentation du diable est éternelle (« Tout temps le faulx Ennemis veille »), quand bien même le péché de Judas a provoqué les souffrances de son Fils. Et malgré la nature pécheresse de Judas (la phrase « Toujours a mys ton cueur en vain folaige » pouvant peut-être faire référence au passé légendaire du traître), elle lui promet le pardon s'il demande grâce avec sincérité (« Crye ly mercy en ton couraige »). Mais le « cueur » de Judas est de pierre et de marbre, selon sa propre réponse à Notre Dame :

Pierre de marbre, coronne d'ayment
Est mon faulx cueur. Que me voix-tu disant ?
Je doix aller a male destinee,
Fuy toy d'icy car tu m'es trop nuisant
Quant je reguarde ton tresdoux viz plaisant,
Ta douce face que j'ay descoloree.
Helas, Vierge, je t'ai desconfortee,

Par traïson j'ay vendu ton enffent ;
En croix sera sa char forment navree
De cloux de fer, de glave trainchant
Sera son corps navré a grant mervoille.
Hee, diable ! or me conseille,
Conseille moy sans plux actendre.

S 6647-6659

Judas refuse d'écouter le message miséricordieux de Marie, et la vision de la face décomposée de celle-ci, lui rappelant les souffrances qui attendent Jésus, semble même le pousser plus encore au désespoir. De manière abrupte, il se tourne alors vers les diables, qui ne tarderont pas à intervenir pour l'aider à se pendre.

À notre connaissance, cette intervention de la Vierge Marie dans la *Passion de Semur* est unique en son genre. La réplique est très courte et pose question quant à sa mise en scène : cela suppose de faire apparaître rapidement Notre Dame entre la scène du retour de Judas au Temple et celle, immédiate, de sa mort, lors de laquelle des diables interviennent¹⁰⁷. Jean Michel a également ajouté un court échange original entre les personnages de Marie et Judas, cette fois tout à fait intégré à la structure initiale reprise d'AG. Entre les vers 17829 et 17830 d'AG, correspondant à la transition entre la scène des adieux de Jésus et de sa mère et celle de la consolation de Marie par, entre autres, Marie-Madeleine et Lazare (scènes toutes les deux reprises quasiment à l'identique par JM), Jean Michel intègre un très court dialogue et une légère modification de la didascalie :

NOSTRE DAME
[...] je n'aray léesse en mon ame.
Icy s'en va Jhesus et tous les appostres au lieu de la cene.

MAGDELAINE
Reconfortez vous, noble dame [...] AG 17829-17830

NOSTRE DAME
[...] très triste et dolante en mon ame.
JUDAS
Adieu, ma maïstresse et ma dame !
Ycy s'en vont Jesus et tous ses apostres, et Judas est le derrenier qui dit adieu.

NOSTRE DAME
Or adieu, Judas, mon amy ;
sers ton maïstre comme celui
de qui tant de biens sont partis !

¹⁰⁷ Bien qu'étrange d'un point de vue structurel, cet enchevêtrement est rendu plausible par le système supposé des mansions : il est possible que la Vierge s'adresse à Judas depuis un lieu différent de celui de sa mort.

On remarque comme l'ajout de *JM* ne doit certainement rien à *S*. L'extrait de *JM* se situe après la trahison mais avant la Cène. Cette fois-ci, l'échange ajouté ne sert ni l'action, ni un message liturgique. Mais l'intérêt est certainement dans le face à face : si un vocabulaire chaleureux est employé symétriquement par les deux personnages, Judas est ici la figure de l'hypocrisie, qui doit susciter la haine du spectateur (d'autant que celui-ci a connaissance de la trahison à ce moment de la pièce) tandis que la Vierge Marie doit susciter une compassion absolue. L'innocence de sa réplique adressée à Judas contraste cependant avec une tirade prononcée par le même personnage un peu plus tard, après l'arrestation du Christ. De la longue tirade des « exclamations » de la Vierge¹⁰⁸, dix vers sont adressés à Judas : elle déverse à présent sa colère contre ce « cueur ingrat » (*JM* 21111) et termine sur une sentence : « En beau semblant gist faulceté » (*JM* 21119). On retrouve dans cette phrase la notion de beauté « fausse » concernant Judas, même si ici cela ne semble pas du tout désigner son physique, mais bien ce qu'il laissait paraître – on repense alors à la courtoisie hypocrite des mots avec lesquels il s'était adressé à Notre Dame un peu plus tôt. Le sentiment colérique de Marie, qualifié par Marthe d'« amere pressure » (*JM* 21155), envers celui qu'elle a cru digne de confiance, ne fait encore une fois qu'accentuer l'humanité de ce personnage exemplaire aux yeux du public médiéval.

c) *Le décompte des deniers*

Si le « face à face » pascal et l'intervention de la Vierge auprès de Judas n'ont laissé que de rares traces dans les textes de théâtre, ces deux motifs appartiennent tout de même chacun à une tradition littéraire, iconographique et culturelle plus large. Un ajout, cependant, nous apparaît comme une pure invention et originalité théâtrale : il s'agit du décompte des deniers lors de la trahison au Temple, qui ne trouve sa source dans aucune tradition antérieure connue. Ce thème devient récurrent dans les mystères de la Passion, où il donne l'occasion d'un jeu à la fois gestuel et dialogué. Darwin Smith a étudié cet ajout à la mise en scène dans le cadre d'une étude sur la gestuelle des comédiens¹⁰⁹. À partir d'une illustration du manuscrit d'*EM*¹¹⁰,

¹⁰⁸ *JM* 21043-21154.

¹⁰⁹ « Les gestes des joueurs de personnages au Moyen Âge – Regards et condensations textuelles », dans *Les gestes de l'art*, dir. Guillemette Bolens, Camille Carnaille, Yasmina Foehr-Janssens *et al.*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 181-207.

¹¹⁰ Reproduite dans *ibid.*, p. 207.

du texte d'AG et du remaniement de ce dernier dans la *Passion de Troyes*, il montre que la scène de la trahison devait comporter un décompte des trente deniers au moment de leur offre à Judas, potentiellement dédoublé par un recomptage effectué par Judas lui-même¹¹¹. Il précise également que dans la *Passion de Semur*, le double comptage est attesté sous la forme d'une énumération formalisée dans le texte de Gamaliel puis de Judas, avec à chaque fois des commentaires intercalés au sein de l'énumération.

De fait, tous les jeux issus de la tradition bourguignonne (*P* ; *Biard/Roman* ; *S*) ainsi que la *Passion d'Amboise* comportent un passage similaire et peuvent donc être ajoutés à cette liste. La première occurrence de cet ajout dialogué se trouve dans *P*, où le comptage des deniers est effectué par Anne –un jeu métrique permet alors d'étirer ce décompte :

ANNAS

Judas, tout a vostre talent.
Maintenant vous seront livré ;
Atendez qu'il soient conté.
Enpreu et deus et trois et quatre et cinc et sis.
Par le grant Dieu, je sui honiz,
Que je n'en ai que vint et huit !
Mais, par la loy que creons tuit,
Que deus deniers me rebaurrez,
Quatre deniers en raverez !

UNS JUIS

Tenez, tenez, veez les ci, vez !
Ja ne demorra li marchiez.
Delivrez les au marcheant,
Mais que vous tiegne bien couvent !

ANNAS

Diex, com tu dis bien, mon ami !
Il a en toy mout bon meschin.
Tenez, Judas, vostre monoie,
Quar se ja li grant Dieu me voie,
Quant li faus truans ypocrites
Sera pris, n'en sera il pas quittes.

P 207-225

Cet extrait est assez surprenant dans le texte de *P*, qui, habituellement, est particulièrement concis et synthétise le récit de la Passion beaucoup plus qu'il ne l'orne. Dans ce passage, au contraire, le fait qu'Anne manque de monnaie et qu'un autre Juif lui donne deux deniers pour faire le compte apparaît comme un détail réaliste bien anecdotique. Au regard de la taille de la pièce, qui ordinairement va à l'essentiel, cet ajout dénotant produit un double effet : en premier

¹¹¹ *Ibid.*, p. 196-201.

lieu, un effet de réel ; en second lieu, une caractérisation de la collectivité juive comme un peuple de commerce et d'argent. Il est possible que ce texte ait provoqué le rire, par l'effet de ridicule des personnages comme Anne qui est surpris de ne pas avoir assez d'argent sur lui et surtout le Juif semblant s'élançer pour lui donner le compte sous la promesse d'en récupérer des intérêts ! Anne félicite même l'autre puis s'empresse de donner les deniers à Judas en parlant de Jésus comme un « faus truans ypocrates » : l'effet d'inversion est bien ironique. Ici Judas ne prend pas encore part au décompte et confie alors à Anne la manière dont il lui désignera Jésus.

C'est ensuite dans *Biard* que le procédé poétique va réellement se construire, certainement par dérivation esthétisée à partir de l'extrait de *P*. À la question de Judas « Que donrés se je le vous rand ? » (en parlant de Jésus, *Biard* 328), un Juif répond en une longue tirade de décompte des deniers, avec cette fois un jeu d'alternance reposant sur le principe de la rime avec les chiffres énumérés :

Trante deniers te contera :
 Et ung et ii et iii et quatres,
 Grand desir ayt de Jhesu batres,
 Et v et vi et vii et viii,
 Et crucifié devant la nuyt,
 Neufz et dix, xi, xii, xiii,
 Il aura la male estrene,
 Quatorse, xv, xvi, xvii, xviii,
 Mal jour aura avant la nuyt,
 xix, xx, xxi, xxii, xxiii, vin et quatre,
 Se nous Jhesus pouvons abatre,
 Xxv, vin six, xx sep, vin huit,
 Mal il aura de nous tuit,
 Vin et neufz et trante,
 Marie en sera au cueur dolente.
 Or dit, Judas, ai ge bien conter ? *Biard* 329-351¹¹²

L'auteur insère, après chaque vers d'énumération numérale, un vers rimant avec le précédent¹¹³ et portant sur le mauvais dessein qu'a le personnage de mener Jésus à la souffrance et la mort, et même Marie à la douleur. Ce texte introduit le motif du comptage des deniers de manière particulièrement intéressante : sa déclamation orale devait avoir un effet très divertissant provoqué par l'aspect rimé, peut-être chantant, de la réplique. Par ailleurs, le ridicule des

¹¹² *Roman* reprend à peu près le même texte en le raccourcissant de beaucoup.

¹¹³ Ce procédé n'est pas sans rappeler certaines de nos comptines modernes !

personnages de *P* laisse ici place à une mise en parallèle très nette entre les deniers de la trahison et la mise à mort du Christ. La dénonciation du peuple juif est toujours très présente, la tirade montrant le lien direct établi entre la trahison et la mort du Christ par le personnage juif. À la suite de cette réplique, Judas accepte les deniers, annonce la manière dont il livrera son maître, et, en une transition rapide et directe annoncée par une didascalie, guide les Juifs jusqu'à Jésus.

La Passion de Semur est au carrefour de tous ces textes : y figurent à la fois le procédé poétique vu dans *Biard*, le motif de l'apport de deux deniers par un deuxième Juif repris de *P*, et le recomptage de Judas. C'est Gamaliel qui fait le premier décompte des deniers, et cette fois, Judas entre donc avec les Juifs dans le jeu de l'argent et des comptes :

GAMALIEL

Judas, recepvéz vous deniers,
Je vous les conteray par tiers.
Trois et trois six, trois neufz, trois douze,
De ly honnir trop me dolose,
Quinze, dixhuit, vint et ung,
Liéz en doit estre ung chascun,
Vint et quatre, et vint et sept,
Et cy ung quil vint et huit font.
Helas, dolent ! le cueur me font,
Je croy que j'ay deniers pou deux.

NEPTALIM

Pour deux deniers ne soie honteux,
Le jeu pas ainsin ne depart.
Je veul avoir au marchier part ;
Vééz vous icy quanqu'il vous fault.

GAMALIEL

Tu es bon compains sans deffault.
Judas, or tenez vostre argent,
Vous jurés, voiant ceste gent,
Jhesu nous baillier quelque nuyt ?

JUDAS

Vous dictes voir, quelqu'il annuyt.
Compter me covyent ma monnoye,
Que de riens mesconter ne soie.
Et ung, et deux, et trois, et quatre,
Et sept, et huit, et vint quatre,
Vint et huit, vint et neufz, et trancte ;
Ceste monnoie m'atallente.

S 6055-6079

Enfin, l'un des fragments de la *Passion d'Amboise* débute justement au cœur d'une réplique de décompte des deniers par Judas. Les vers de pure énumération numérale sont cette fois-ci éloignés de plusieurs vers chacun. Le décompte s'étire donc longuement et laisse place

à un témoignage de toute l'obsession vengeresse du personnage, qui parle encore de se « vangier de l'oignement » (*Amb* 334) de « Magdalene » (*Amb* 325). Plusieurs vers démontrent sa rancœur et sa violence :

xvij, xviiij, xix et xx.
D'autres oignemens vous serés oint,
Qui vous garderont de süer.
Bien le vous promis avant-hier
xxj, xxij, xxiiij, xxiiiij.
Trai seras, faulx ribaut natre!
[...] xxv, xxvj et xxvij.
Il soit pendu au grant gibet,
Qui ne le rompra tout de cops,
Affin qu'il en soit mieux absolz!
Car bien doit avoir penitence,
Qui de mon droit m'a fait niance.

Amb 327-341

On remarque à la fin l'inversion pécheresse et matérialiste commise par le personnage : il pense que Jésus lui a refusé ce qui lui était dû et que celui-ci doit donc faire pénitence ! Le texte laisse transparaître une large diffusion de ce leitmotiv dramaturgique qui s'est visiblement développé au-delà de la sphère bourguignonne. Les grandes Passions en quatre journées ne reprendront le comptage des deniers que dans la gestuelle, mais le geste est devenu selon Darwin Smith une « donnée exemplaire de l'avarice »¹¹⁴ de Judas. Comme les autres ajouts à la réécriture biblique, celui du décompte des deniers de Judas est, pour les auteurs des mystères, fertile en choix poétiques et scéniques, en plus de participer pleinement à l'évolution du regard porté sur le personnage.

3) Judas et les enfers au théâtre

a) La tentation diabolique mise en scène

Le théâtre entremêle la référence biblique et les ajouts tirés de la tradition littéraire et théâtrale. Aussi la possession diabolique de Judas mentionnée dans l'Évangile de Jean se voit métamorphosée par le théâtre. Chez Jean, Satan entre en Judas lors de l'épisode de la

¹¹⁴ Art. cit., p. 200.

« bouchée » : la reprise de ce motif est ensuite très courante au Moyen Âge, inspirée par Origène qui avait énoncé la théorie de l'entrée de Satan en Judas en deux étapes, ainsi que celle du suicide comme une trace laissée par cette présence diabolique¹¹⁵. Le Moyen Âge reprend largement cette théorie, tant en littérature savante (Pierre le Mangeur la récupère et y ajoute que le diable entre de nouveau en Judas pour provoquer sa désespérance suicidaire¹¹⁶) que dans les récits vulgaires : l'entrée satanique par la « bouchée » est déjà présente dans la *Passion de Clermont* (« Judas cum og manjed la sopa, / Diable sen enz en sa gola ») puis chez Herman de Valenciennes ; la *Passion Isabeau* suit plus exactement la théorie exégétique et double la possession de Judas¹¹⁷. Au théâtre, cet épisode est totalement réadapté et la possession se confond avec la tentation.

La première occurrence de ce motif dans un texte de théâtre se trouve dans la *Passion de Semur*, non pas au moment de la « bouchée » mais au moment où Judas prend la décision de se rendre auprès des Juifs afin de trahir son maître. Sans transition, une scène de *diablerie* a alors lieu aux enfers : lors de cette conversation infernale, Lucifer demande au « Clamator Inferni » d'aller tenter Judas (« Or va au cueur Judas bouter », S 5385), ce qu'il fait immédiatement selon la didascalie latine : « *Hic vadat ad temptandum Judam* ». Puis ni aucune autre scène ni aucun dialogue ne précise la forme que prend cette tentation sur scène. On ne retrouve Judas que plusieurs scènes après, lors des préparatifs de la Cène. Il se rendra au Temple encore un peu plus tard, mais il n'est plus fait mention du rôle diabolique dans cette décision, même lors de la Cène. Doit-on en déduire que la scène de la tentation relevait du mime ? Ou que le texte manque au manuscrit ? En tous cas, l'idée de la tentation diabolique mise en scène est introduite, et de manière assez originale puisque cette tentation sort ici du cadre de l'épisode de la « bouchée ».

C'est en revanche le cas dans l'œuvre d'Arnoul Gréban, souvent plus « théologien » que ses prédécesseurs¹¹⁸. L'auteur adapte l'épisode biblique sous forme de dialogue et personnifie en quelque sorte la possession diabolique en rendant Satan directement présent comme personnage et comme (possible) interlocuteur :

¹¹⁵ Voir *supra*, p. 43. On peut rappeler également que le motif de la possession diabolique de Judas était présent dans l'*Évangile arabe de l'enfance*.

¹¹⁶ Voir *supra*, p. 82.

¹¹⁷ Voir *supra*, p. 176.

¹¹⁸ La tentation diabolique de Judas n'est, d'ailleurs, pas du tout présente dans *EM* avant la scène de sa mort. Chez Eustache Mercadé, la décision de la trahison semble particulièrement déterminée par l'humanité du personnage : sa colère mais aussi une forme de « rationalité » (bien que fondée sur un mauvais raisonnement) qu'il met lui-même en avant dans son argumentation auprès des Juifs. Il appellera en revanche les diables à la scène de sa mort.

Icy baille Jhesus le morceau de pain brun a Judas, et puis dit

SATHAN

Tu fais icy trop long demour,
meschant homme cornard et nice,
que tu n'acheves ton office
dont tu as ja receu l'argent.
Que fais tu en tel meschant gent ?
Va t'en achever ton ouvraige.

JUDAS

La traÿson de mon couraige
ne se peut oster ne reffraindre :
le feu n'en sçaroient estaindre
toutes les gouctes de la mer.
Il le me convient consommer,
je ne me puis plus contrefaire.

AG 18207/180208-18219

La présence satanique mise en scène justifie les images utilisées par Judas et en premier lieu le « feu » de la trahison. La portée de la tentation du diable est cependant complexe : Judas subit certes le feu infernal, mais la trahison est celle de son « couraige ». Il a d'ailleurs déjà trahi son maître, cette fois sans influence démoniaque extérieure, et joue hypocritement le bon serviteur pendant le repas. Enfin, on peut remarquer que Judas ne répond pas au « tu » de Satan, ce qui laisse supposer que ce dernier était vu du public mais pas des personnages. Judas subit donc son influence de manière à la fois surnaturelle et intériorisée¹¹⁹. Xavier Leroux a analysé cette scène lors de son étude sur l'« Itinérance de Judas dans la Passion d'Arnoul Gréban »¹²⁰, en montrant que Judas est ici en dehors du dialogue et donc, symboliquement, seul face à sa décision : « Hors de toute forme de dialogue, Judas [...] semble influencé par des voix intériorisées »¹²¹.

Dans son remaniement d'AG, Jean Michel transforme une nouvelle fois cette thématique. Une didascalie laisse un aperçu de la mise en scène de la bouchée :

*Ycy mache Judas ung morceau de pain et ce pendent il se fait tempeste en Enfer
et vient Sathan le saisir au corps par derriere et luy sort ung petit dyable fainct
sur les espaulles.*

JM 18997/18998

¹¹⁹ On relève le thème de la possession diabolique dans le discours de Judas à ce moment-là : « le deable me pourmaine et guide, / il est mon ducteur et ma guide / et j'obeïs a ses commands », AG 18229-18231.

¹²⁰ « Itinérance de Judas dans la *Passion* d'Arnoul Gréban », dans *Itinérances spirituelles : mises en récit du voyage intérieur (XV^e-XVIII^e siècles)*, dir. Inès Kirschleger et Françoise Poulet, Paris, H. Champion (Babeliana, 20), 2020, p. 123-136 (ici p. 132-134).

¹²¹ *Ibid.*, p. 133.

Dans cette scène de *JM*, Satan intervient sur scène¹²² mais pas dans le texte. En revanche, l'intervention dialoguée des diables auprès de Judas est largement développée plus tôt dans l'œuvre. Alors que Jésus et sa communauté sont à Béthanie et que Judas, selon une didascalie, « se pourmaine tout seul assés loing » (*JM* 17213/17214), une scène de diablerie montre les habitants des enfers en plein complot contre Jésus ; ils décident alors mettre à profit l'« avarice » remarquée chez l'un de ses disciples, dont les diables font une description particulièrement négative (donc, pour eux, élogieuse) :

SATHAN

Jesus a ne sçay quel disciple
qui se fait appeler Judas ;
mais oncques le faulx roy Mydas
ne fut si remply d'avarice
qu'il est.

LUCIFER

A il point quelque office ?

BELZEBUTH

Ouy bien, il est le bourcier,
l'ausmonier et le despencier,
et passe l'argent par ses mains.

LUCIFER

Nous l'aurons donques pour le mains,
puis qu'il met les mains aux deniers ;
car telz gens tumbent volontiers
en larrecin et en cabas.

SATHAN

Je congnoys pieça ce Judas :
[...] un faulx garnement,
ung larron, ung faulx aulmonier ;
tousjours emble maille ou denier [...],
le plus traistre qui puisse naistre
et qui n'ayme guere son maistre,
quelque beau semblant qu'il en face.

BERITH

Puis qu'il est si plein de fallace,
il fault que nostre fait batisse
et que tost son maistre il trahysse
et le vende a beaux deniers secs.

SATHAN

Laissés moy fournir ce procès ;
tantost nouvelles en orrés.

LUCIFER

¹²² Étant donné que le texte de *JM* est une adaptation d'*AG*, on peut se demander si la mise en scène était semblable dans le mystère précédent.

Courés, dyables, courés, courés !
 Courés, espriz promptz a tout mal !
 Qu'en l'orrible gouffre infernal
 nous puissés vous amener proye !
Ycy vont les troys dyables tempter Judas

JM 17326-17357/17356

Les répliques laissent bien transparaître la manière dont l'idée de la tentation de Judas s'opère et prend forme chez les diables. Le projet de leur tentation s'avère simple pour eux puisque leur victime (ou plutôt leur appât) a déjà un naturel singulièrement vicieux : leur victoire est assurée. Contrairement à *S*, la scène de tentation diabolique est intégrée dans le texte, et de manière importante : Satan, Belzébuth et Bérith ont chacun une longue tirade tentatrice et argumentée venant conforter Judas dans son désir de trahir. Chaque diable avance un argument : Satan (*JM 17400-17427*) met en avant la « Meschante povreté » (*JM 17411*) qui sied à Judas depuis qu'il s'est mis au service de Jésus (tandis que sa situation était meilleure au temps où il servait Pilate, *JM 17412-17415*) ; Belzébuth (*JM 17428-17473*) lui rappelle alors la perte du prix de l'onguent – cette perte impliquant, de plus, que Jésus ne l'« ayme point » (*JM 17442*) ; enfin, Bérith évoque la possibilité de récupérer cet argent perdu en trahissant son maître auprès des Juifs (*JM 17448-17473*). Comme le dialogue infernal précédent, le raisonnement est construit et ordonné. Après ces trois tirades, Judas monologue « *a part soy* » (*JM 17473-17474*), ce qui peut laisser supposer, là aussi, que le personnage a subi la tentation des diables sans les percevoir. Cependant les diables ont exercé une influence perceptible, puisque ce premier monologue d'hésitation de Judas reprend les arguments avancés par les trois démons :

Je suis bien meschant d'ainsi vivre
 comme je vis. [...]

JM 17474-17475

J'ay meschamment perdu ma part
 d'unne chose de si grand pris

17484-17485

car aux Juifz feray marché

17508

À l'omniprésence du « tu » dans l'argumentation des diables succède celle du « je » : Judas est convaincu. Plus tard, après la « bouchée » et alors que Judas se rend à Jérusalem, il est de nouveau assailli par le discours des trois démons, qui le pressent d'accomplir sa « promesse » (*JM 19021*) et le menacent du pire s'il s'avise de ne pas la tenir. Après un second et long monologue d'hésitation, Judas va chercher « *la cohorte des Juifz* » (*JM 19170/19171*).

Dans *AG* comme dans *JM*, Judas ne semble pas voir les diables car il n'interfère pas avec eux. Leur emprise relève du surnaturel mais aussi, symboliquement, de l'intériorité : Judas a avant tout affaire à « ses » démons. Le théâtre en permet néanmoins un rendu spectaculaire, dont la mise en scène nous reste mystérieuse et à l'interprétation ambiguë : Judas est-il possédé par le diable ? influencé par le diable ? au service du diable ? Sur l'apparition de Satan lors de la bouchée au théâtre, Anne Lafran a fait le rapprochement avec des exemples tirés de l'iconographie, et notamment un *Livre d'Heures de la Vierge* représentant le diable derrière Judas, le tentant¹²³. Il serait possible que cette représentation ait pu être aussi celle des mystères : visuellement, l'influence du diable sur le personnage devait donc être mise en relief par un effet oppressant, surtout dans *JM* où Judas est tenté par trois démons. Cependant, les textes, et surtout celui de *JM*, sont très clairs sur la nature mauvaise du personnage, proie trop facile pour les enfers.

b) Mises en scène diaboliques de la mort de Judas

Les réécritures médiévales de la Passion et les récits légendaires s'accordent en effet sur la représentation d'un Judas pécheur et dont le libre arbitre a une place prépondérante même face à une influence diabolique importante. Anne Lafran a également montré, en prenant pour exemple une série d'exempla, que pour la fin du Moyen Âge, « le Diable ne pousse le chrétien au désespoir que s'il consent au péché »¹²⁴. Dans la pensée augustinienne dominant le christianisme médiéval, le désespoir suicidaire de Judas est son plus grand péché et donc sa plus grande inclination à la tentation infernale. Nous avons rappelé que l'*Histoire scolastique* de Pierre le Mangeur attribuait le désespoir de Judas à une ultime possession diabolique. Cette pensée ne trouve pas sa source dans les Évangiles mais dans la littérature patristique. Malgré la présence de cette thématique dans l'*Histoire scolastique*, l'influence diabolique sur Judas au moment de sa mort n'est pas perceptible dans les Passions narratives en ancien français – même la *Passion Isabeau*, très proche de l'Évangile de Jean quant à l'emprise de Satan sur le traître, ne mentionne pas cette influence au moment de sa mort.

Au théâtre, le diable intervient directement dans la mort de Judas dans la *Passion de Semur* puis dans le cycle des Passions en quatre journées *EM/AG/JM*. Les premières Passions

¹²³ Voir Anne Lafran, *op. cit.*, p. 174.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 178.

dramatiques, notamment celles de la première tradition bourguignonne et *G*, préparent toutefois cet ajout. L'adaptation dramaturgique constitue une étape charnière dans la représentation de l'épisode biblique des remords puis du suicide de Judas, puisqu'il nous est pour la première fois donné à entendre ces remords dans un discours développé à la première personne. Ce discours évolue progressivement, au fil de la chronologie théâtrale, vers la plainte puis même le doute lyrique. Dans *P*, le court discours plaintif du personnage avant son suicide se clôt sur une parole originale et qui aura une certaine postérité : « A touz deables vous commant » (*P* 474). À qui est adressé ce « vous » ? aux Juifs à qui il vient de s'adresser ? à l'ensemble des personnages de la pièce ? au public ? Par l'inversion d'une formule traditionnelle avec Dieu, Judas semble envoyer ici tous ceux qui l'entourent, dont les spectateurs, aux diables ! Cette dernière parole confirme son lien avec l'Enfer, qu'il s'apprête à rejoindre, et introduit au théâtre la liaison opérée entre le diable et la mort de Judas, bien que pour l'instant très indirecte.

Le texte de *Biard*, basé sur celui de *P*, a fortement développé la tirade prononcée par Judas à sa pendaison. Son prédécesseur lui a-t-il inspiré les deux derniers vers, mentionnant également les diables ?

Et pour fere mon testament	
A tous les dyables je me rand.	<i>Biard</i> 644-645

Si inspiration il y a eu, l'auteur s'éloigne du texte initial puisqu'ici Judas se « rand » lui-même aux diables. En revanche le lien direct entre cette référence diabolique et sa mort est encore plus poussé, tant dans le texte dialogué que dans le texte narratif présent dans le manuscrit : aussitôt après ses ultimes paroles, le texte précise que « *pour ce que se desespera, / Tout droit en enfert il descenda* » (*Biard* 646-646). Cependant, le caractère d'adaptation narrative du manuscrit de *B* pose la question du statut de ce passage, qui passe plus pour une précision narrative que pour une indication de mise en scène.

Le texte de *G* marque une étape supplémentaire dans le rapport entre les enfers et la mort de Judas. À présent le diable est omniprésent dans sa tirade de mort :

Au diable je me vois donner	<i>G</i> 1716
A cent dyables je me rent quites	<i>G</i> 1722
Diabes, prenez mon esperit !	<i>G</i> 1724

Ce dernier vers constitue la dernière parole du traître avant sa mort. On peut observer la trajectoire du dernier vers « diabolique » de Judas depuis *P*, où il s'adressait sans doute aux spectateurs, jusqu'à *G* où il appelle les diables à prendre son « esprit »¹²⁵.

À partir de *S*, les Passions dramatiques font directement intervenir le diable dans la mort de Judas, sous la forme d'une dernière tentation. Aussitôt après l'intervention originale de la Vierge dans *S*, Judas succombe malgré tout au désespoir et se tourne vers les diables, qui s'empresment de lui venir en « aide » :

JUDAS
[...] Hee, diable ! or me conseille,
Conseille moy sans plus actendre.
MORS INFERNI
Je te loz que tu t'aïlle pendre,
Moy et mes compaignons t'aiderons.
CLAMATOR INFERNI
Judas, voirement cy ferons.
Or tost passe pour ton peust heur,
Va, cy te pent a ce cehu[r]¹²⁶,
Car tu nous doit huy l'ame randre.
JUDAS
Je le veul mout bien, vien la prandre.
Vadat suspensum.
A ceste corde me pandray,
Moy mesmes m'ataicheray.
Hic ses suspendat cum corda.
Pause.
Tire, diable, fort, tire, tire !
Hic moritur et crepit medius et Diaboli capiant animam eius.
MORS INFERNI
[...] Or est pour ton meffait pendu
Et ton ventre par my fandu,
Et nostre est la descendue
De l'ame quil nous est randue.
Compains, pourtons la en enfert
Pour présenter a Lucifert,
Puis la mectrons en la chaudiere.
Tunc portant animam in infernum. *S 6658-6677/6678*

¹²⁵ G. A. Runnalls fait l'hypothèse d'une action scénique lors de laquelle « Des diables sortent de l'Enfer, pour prendre le corps et l'âme de Judas » (*Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, op. cit.*, p. 161), certainement d'après le texte mais aussi en regard de celui des mystères plus tardifs.

¹²⁶ Comme dans *P*, puis plus tard dans *EM/AG/JM*, Judas se pend à un sureau. Cet arbre est traditionnellement associé au péché : voir Anne Lafran, *op. cit.*, p. 403-405.

De *G*, on retrouve l'appel en adresse directe aux diables par Judas, mais dans *S*, deux démons surgissent et le « conseillent », à sa demande. L'idée de la pendaison vient des diables : ce sont eux qui le somment à se pendre, et ce sont même eux qui, symboliquement, le font, du moins d'après l'ultime parole de Judas : « Tire, diable, fort, tire, tire ! ». Si la mise en scène du mystère correspondait à cette parole, le diable tenant la corde de Judas n'est pas sans rappeler certaines représentations iconographiques¹²⁷. Ce thème a dû connaître un certain succès visuel puisqu'on le trouve également dans une Passion liturgique dramatique latine¹²⁸. Pourtant, cette mise en scène ne se retrouvera plus dans les mystères postérieurs.

S témoigne de plusieurs autres originalités, comme le fait que Judas parle et réponde aux diables, ou encore la didascalie indiquant la mise en scène de Judas crevant par le milieu (suivant la tradition célèbre du rattachement des deux morts bibliques du personnage, dans Mt et Ac). Les diables récupèrent alors son âme ; Mors Inferni annonce qu'ils la porteront en Enfer pour l'amener à Lucifer puis « en la chaudière ». La manière dont étaient mis en scène l'âme et son transport reste mystérieuse, mais on peut à nouveau rapprocher cette scène de certaines représentations artistiques de la fin du Moyen Âge : à titre d'exemple, la fresque peinte par Giovanni Canavesio dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (XV^e siècle) représente un démon tirant des entrailles de Judas pendu une âme sous forme de petit homme de la taille d'un nouveau-né mais à l'apparence adulte¹²⁹. Anne Lafran a montré l'importance que prend ce nouveau code iconographique qu'elle nomme le « Diable accoucheur »¹³⁰ à partir du XIV^e siècle. D'après elle, ce développement s'explique par l'importance que prend l'éviscération dans les représentations de Judas à partir du XIII^e – qui elle-même s'explique, au moins en partie, par le retour aux Évangiles et à la soif de connaissance, de rationalisation et d'exhaustivité des derniers siècles du Moyen Âge. Aussi le motif du (ou des) diable(s) « accouchant » Judas de son âme (qui sort de ses entrailles et non de sa bouche) provient visiblement de l'évolution iconographique, puisque le thème apparaît dans les mystères du XIV^e siècle également. Les tortures de l'âme de Judas dans la chaudière infernale ne sont a priori pas

¹²⁷ Voir par exemple le tympan de l'église Sainte-Foy de Conques (XI^e siècle), le chapiteau de la basilique Saint-Andoche de Saulieu (XI^e siècle), et surtout le chapiteau de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun (**Annexes 8 et 9**). Les deux chapiteaux de Saulieu et d'Autun démontrent que cette représentation devait être courante en Bourgogne. Celui d'Autun, daté du XII^e siècle, est particulièrement intéressant en regard du texte de *S* puisqu'il représente deux démons tirant la corde de Judas pendu. La ville d'Autun ayant certainement pris part à la vie théâtrale bourguignonne au Moyen Âge, et *S* faisant également partie des Passions de la tradition bourguignonne, il est probable que des échanges aient eu lieu entre les représentations iconographiques et théâtrales.

¹²⁸ Voir Carla Bino, *op. cit.*, p. 306-307.

¹²⁹ Voir **Annexe 2**.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 193.

représentées dans *S*, mais l'allusion peut également être due aux représentations tant iconographiques que littéraires de l'Enfer.

Eustache Mercadé reprend plus ou moins la structure de ce passage de *S* et le prolonge grandement. L'appel des diables s'étend sur vingt-cinq vers enchaînant interrogations, exclamations et injonctions empressées (*EM* 13075-13098). Une scène infernale a ensuite lieu, où Satan demande une corde à Lucifer afin de « faire pendre » Judas (*EM* 13112) ; Lucifer la lui donne et ordonne au diable Cerbère d'accompagner Satan sur terre. La tirade suivante de Judas indique que les deux diables ont dû déposer discrètement l'accessoire sans se faire repérer par le personnage : « Pendre me vueil pour ce meffait / De ce licol que j'ay trouvé, / Je croy qu'on le m'a apporté » (*EM* 13133-13135). Le traître en comprend toutefois la provenance : « Ha ! que le diable est songneux ! / A las courant est abillié, / Maistre, est cil qui l'a apointié » (*EM* 13137-13139). Les diables (dont on remarque qu'ils sont encore au nombre de deux) participent donc indirectement à la pendaison de Judas mais n'échangent pas avec ce dernier, et ne participent pas directement à la mise à mort : Judas prend seul la décision de se pendre et s'exécute, d'après la didascalie « *Adonc monte sur ung sehut et se pent* » (*EM* 13139/13140). L'image des diables tenant la corde dans *S* n'est manifestement pas la métaphore souhaitée par Eustache Mercadé puis ceux qui l'imiteront : même tenté par les diables, même lorsque ceux-ci lui soumettent sa corde, Judas est toujours celui qui commet l'acte final, qui y consent¹³¹.

En revanche, ce sont cette fois-ci les diables qui l'éventrent, alors que Judas, pendu, parle et gémit encore :

[...] *les diables lui effondrent sa pance.*

[...] Mon ame part, mon col se tort !

Ahors ! crever je sens mon ventre !

Ahors ! le diable dedans entre,

Qui me derompt mes boyaulx

EM 13139/13140-13146

Le thème du (double) « diable accoucheur » se voit ici développer dans le texte, et est l'occasion d'un développement du langage de l'agonie mise en scène. L'aspect surnaturel de cette mort, à laquelle des êtres de l'au-delà participent, n'en relève pas moins d'un registre bas et sordide : la mise en scène devait en être assez sanglante si l'on en croit Cerbère (« Il fait saillir tous ses boyaulx », *EM* 13165). Enfin, les diables amènent l'âme du traître à Lucifer puis à son

¹³¹ Anne Lafran donne une nouvelle fois plusieurs occurrences d'exempla dont la morale est telle : Dieu est toujours prêt à pardonner à ceux qui sont au bord du gouffre du suicide s'ils se tournent vers lui à temps (*op. cit.*, p. 179-182).

châtiment annoncé (« Allons ent tos sans demourée / Porter boullir en no chaudiere », *EM* 13173-13174). Si le transport de l'âme aux enfers est développé par rapport à *S*, les tortures infernales n'en seront apparemment pas montrées.

Le texte d'*AG* marque une nouvelle étape dans la représentation de la mort de Judas. La grande innovation de Gréban est surtout d'introduire le dialogue allégorique de Judas et de Désespérance. Sur cet ajout, Anne Lafran fait remarquer que l'allégorie du Désespoir conversant avec ses victimes est assez commune au Moyen Âge et existe déjà depuis Ambroise et Augustin¹³². Cependant, Judas ne se trouve pas représenté dans cette tradition. Le rapprochement entre Judas et l'allégorie aurait néanmoins pu être fait à partir des récits allégoriques comme chez Guillaume de Deguileville, où Judas est représenté en regard de figures allégoriques comme l'Avarice, la Paresse...et, plus indirectement, la Désespérance¹³³. Quel que soit le cheminement de cette idée, le dialogue inséré au théâtre par Gréban semble un motif tout à fait original.

C'est après que Judas a appelé les diables, dans un cri de sollicitation particulièrement poétisé dans ce texte¹³⁴, que la diablerie qui s'ensuit introduit le personnage de Désespérance, présentée comme la fille de Lucifer : celui-ci l'envoie auprès de Judas, puisqu'elle est « bien coustumiere / de les amener par troupeaulx » (*AG* 21743-21744 ; serait-ce une allusion à de trop nombreux suicides ?). L'interprétation du long dialogue qui en découle est double : Judas est clairement influencé par Désespérance, qui nie ses quelques sursauts d'espoir de pardon ; mais au-delà du personnage infernal, Désespérance représente une allégorie de la propre pensée de Judas¹³⁵, qui commet l'acte final (« *Icy se pend Judas* », *AG* 21967/21968). Désespérance a, de manière semblable à *EM*, simplement fourni l'accessoire du suicide, en laissant cependant le choix de l'arme utilisée à Judas au cours d'une tirade imagée (v. 21880-21898). Les dernières paroles de Judas sont similaires à celles des mystères plus anciens : « Mais au partir, a haulte voix, / deables dont j'ay fait les commands, / mon ame et mon corps vous commands » (*AG* 21965-21967). Après la mort de Judas, le diable Bérith rejoint Désespérance¹³⁶ afin

¹³² *Op. cit.*, p. 326.

¹³³ Voir *supra*, p. 98-99.

¹³⁴ « Terrible mesgnie difforme,
dyables ou bas abisme encloz,
gendre maudit et miserable,
dampné soubz peine interminable
qui jamais ne vous peut finer,
venez, pensez de cheminer », etc. (*AG* 21711-21716)

¹³⁵ Il en sera plus précisément question plus tard.

¹³⁶ Le « duo » des démons accoucheurs est décidément un motif fertile.

d'emporter son âme : ils lui crèvent le ventre afin de l'y récupérer. Comme souvent, Arnoul Gréban ne perd pas une occasion pour donner les explications exégétiques de chaque épisode, ici de ce pourquoi l'âme de Judas ne peut sortir par la bouche :

DESESPERANCE

Harau, je sçay bien a quoy tient.
Quand le loudier sa foy brisa,
il vint et son maistre baisa
et, par celle bouche malligne
qui toucha a chose tant digne,
l'ame ne doit ne puel passer

AG 21977-21982

La scène représentant l'âme de Judas aux enfers se voit largement développée par AG : elle devient même le sujet d'une diablerie assez classique, où la torture des diables se confond avec le divertissement. En plus des autres tortures qu'elle subit, l'âme est dévorée par le diable en chef Lucifer :

LUCIFER

[...] je le vueil a coup engloutir
et du traïstre larronceau
ne voudray faire qu'un morceau
puisque je le tiens de ma pacte.

ASTAROTH

Vela ung deable de gargate.
Comment il l'a tost devoré !

AG 22049-22054

Ce court ajout, rappelant l'*Enfer* de Dante, pose encore question quant à la forme qu'il pouvait prendre dans une représentation. Les diables se chamaillent pour « jouer » avec le nouvel arrivé, puis les tortures de ce dernier sont transposées selon un recours au comique de répétition, procédé habituel des diableries dans les mystères¹³⁷. La scène devait être particulièrement spectaculaire puisque même Lucifer, de manière assez comique, intervient auprès des autres diables pour calmer leur excitation¹³⁸.

Cette mise en scène originale se veut certainement spectaculaire et divertissante pour le spectateur. Elle n'en demeure pas moins infâme et violente. Cette scène, placée après l'important dialogue de Judas avec Désespérance, démontre l'immense faute du désespoir suicidaire du personnage, qui lui vaut une damnation éternelle (prononcée par Lucifer aux vers

¹³⁷ AG 22087-22096.

¹³⁸ AG 22097-22102.

22121-22135). On observe là comment la condamnation du désespoir et du suicide de Judas est de plus en plus ferme au fil des époques et des mystères. Le texte et le spectacle rappellent aux chrétiens que la tentation du désespoir peut vaincre et même face à la peur de la mort.

JM reprendra le texte d'*AG* en y intégrant trois modifications principales :

- L'appel des diables est particulièrement développé dans le « *cry de Judas* » (*JM* 23606/23607) : l'énumération s'étire sur plus de quatre-vingts vers (23607-23693), dans lesquels s'intègrent tous les démons et leurs péchés correspondants, ainsi qu'une horde de divinités païennes maléfiques.

- Avant de se pendre, Judas prononce en une longue tirade son « Testament », où il se voue aux diables et aux châtiments de l'Enfer (*JM* 23874-23913). Cette tirade développe finalement les dernières paroles de Judas introduites par *AG* et même déjà par *Biard* – elle s'achève sur ses traditionnelles dernières paroles, dédoublées chez *JM* :

depuis les piéz jusq'a la teste,
je me donne ame, corps et biens,
sans jamais en exepter riens,
en despit de Dieu qui me fist,
a tous les dyables.

JM 23909-23913

Mais, au partir, a haulte voix,
dyables, dyables, petis et grans,
corps et ame vous recommans ;
au dyable soye je commandé.

JM 23946-23950

- Après la scène où les diables ont cherché l'âme de Judas (passage plus long que dans *AG*, auquel *JM* ajoute une dimension comique), et alors qu'ils l'ont finalement trouvée dans son ventre crevé, celle-ci prend la parole. L'âme de Judas réitère alors son appel aux diables et maudit « le haultain paradis / et le Dieu triumpant » (*JM* 24000-24001).

Fondée sur des arguments exégétiques et théologiques, la représentation théâtrale de l'âme de Judas emportée en Enfer forme un bon exemple de transmission médiévale d'un dogme à la fois savant, populaire et littéraire. Les auteurs développent progressivement certaines traditions thématiques, comme celle-ci, dans un but de transmission liturgique, de

divertissement et d'évolution littéraire et spectaculaire. Avec les occurrences de l'âme de Judas conduite en Enfer, la réécriture biblique rejoint la légende¹³⁹.

III/ Le Judas des légendes, du récit au théâtre

Comme dans ses réécritures narratives, le récit de la Passion peut être augmenté, au théâtre, de légendes apocryphes ou médiévales. Si le choix est fait de les ajouter, c'est qu'elles peuvent elles aussi participer au message liturgique et à la visée édifiante du mystère. Leur ajout, dans certaines pièces, est cependant caractérisé par un fort processus de réadaptation générique qui permet dans la plupart des cas une évolution littéraire de la légende, sur le plan du registre employé ou bien du message moral délivré. Quels ajouts légendaires observe-t-on dans les mystères de la Passion ? Comment et pourquoi y sont-ils réécrits ? Nous verrons que certains motifs légendaires ont étonnamment donné lieu à très peu d'adaptations théâtrales, déterminées par les registres employés dans les œuvres concernées, puis verrons la plus importante réécriture de la tradition légendaire de la Vie de Judas.

1) La famille de Judas chez Eustache Mercadé et le miracle du coq dans la *Passion de Semur*

Ma Judas parle rarement de sa famille dans les mystères. En dehors des pièces reprenant en leur sein une légende en particulier comme celle du miracle du coq ou surtout celle de la Vie de Judas, seul *EM* y fait référence, à deux reprises : d'abord au moment de l'onction à Béthanie, où le personnage ajoute à sa colère l'argument familial : « Ma femme et mes petits enfans / Ont la perdu ung bon lopin, / Il me fault trouver quelque fin / Dont me puisse récompenser » (*EM* 10265-10268). Plus tard, il reprend le même argument lors de sa plaidoirie auprès des Juifs

¹³⁹ Sans que, *a priori*, cela en soit inspiré. En effet, les textes des mystères sont loin de la tradition brendanienne de Judas en Enfer, et la tradition dantesque est à peine perceptible dans *AG*. L'épisode dramaturgique a certainement rejoint le légendaire indépendamment, en s'étant construit en parallèle aux commentaires, aux exempla et aux représentations iconographiques.

à qui il veut vendre Jésus ; après leur avoir conté la perte de sa dîme à Béthanie, il précise ce à quoi son salaire est utilisé habituellement : « Des dix ay tousjous ung denier / Duquel ma femme veul aydier / Pour norir elle et mes enfans » (*EM* 10346-10348). Il a déjà été démontré que l'apport apocryphe de l'invention d'une famille attribuée à Judas était certainement stérile au Moyen Âge, et que la mention de la femme et des enfants de Judas devait sans doute être influencée par l'*Histoire scolastique*, elle-même potentiellement influencée par le Livre des Psaumes¹⁴⁰. Dans *EM*, le motif vient appuyer l'aspect de raisonnement argumenté que prend la trahison de Judas.

La *Passion de Semur* donne à voir Judas dans sa sphère familiale au cours d'une scène unique en son genre dans le corpus théâtral. Il s'agit du miracle du coq cuit ressuscité, intégré notamment à la *PJ*¹⁴¹. Dans *S*, la légende est explicitement reliée à celle de la Vie œdipienne de Judas : après que Gamaliel a compté et donné les trente deniers à Judas, celui-ci les recompte puis annonce, en faisant référence à son père mort, qu'il s'apprête à les porter à sa mère :

Foy que je doy l'ame mon pere,
Je les porte garder a ma mere.
Je reviendray sans demoree. S 6080-6082

Cette réplique porte l'indication de la mort du père de Judas, dont on apprendra un peu plus bas qu'il l'a tué en même temps qu'on apprendra que sa mère est sa propre femme (« Quant tu oüz tué ton père, / Tu m'espossas, quil suis ta mere », *S* 6110-6111).

La scène divise celle de la trahison : les mystères de la Passion font traditionnellement suivre le don des deniers à Judas par l'annonce du plan de l'arrestation par celui-ci, dont le signe du baiser ; ici, les deux étapes sont coupées par cette insertion légendaire qui pourrait faire dévier Judas de son projet. Le discours de la mère de Judas vient en effet s'opposer et se confronter à celui, marchand et cupide, du traître :

JUDAS
[...] Mere, vous estes honnoree,
Gardéz ne faictes plux la chiche ;
Certes, je vous ay faicte riche,
Et je vous diray par quel guise :
J'ay faicte une marchandise,
Veéz vous cy l'argent que j'aporte.

¹⁴⁰ Ps 108.

¹⁴¹ Voir *supra*, p. 141-142.

MATER JUDE

De male mort soie je morte,
Se tu n'as desrobbé ton maistre !

JUDAS

Par celluy Dieu quil me fist naistre,
Mes je l'ay aux Juifz vendu !

Veéz cy l'argent qu'an ay receu.

S 6083-6093

La parole de la mère (« desrobbé ») entre en opposition avec l'omniprésence du vocabulaire de l'argent et de l'avarice dans le discours de Judas (« riche », « marchandise », « argent », « vendu »). De la même manière, la description qu'il fait de son maître est totalement contredite par celle qu'en fait le personnage maternel :

JUDAS

[...] Mon maistre n'est c'ung anchanteur,
Ung orgueilleux et ung venteur,
Controuveur de nouvelle loy.

S 6094-6096

MATER JUDE

[...] Comment as-tu ossé offendre
Contre ly quil est cy begnigne,
Si jeust, cy pacient, cy digne ?

S 6105-6107

La mère de Judas porte le discours et le message chrétiens, et s'oppose ainsi à son fils dont les paroles sont celles du péché – dans la continuité de la scène précédente intégrant le double décompte des deniers au Temple, les paroles vénales de Judas correspondent également à celles des Juifs. La dichotomie entre les deux discours des personnages correspond à celle du registre des répliques de chacun : celles de la mère relève du pathétique (« Hé, lasse, dolente ! », S 6097) tandis que le Judas de S se définit dans cette scène en personnage farcesque. Alors que sa mère-épouse le chasse (« Va t'am, malvoix, va t'am d'icy ! », S 6120), Judas veut manger, et justement, un chapon vient d'être cuisiné – le « défi » miraculeux qu'il lance est alors introduit dans son discours vicieux et glouton :

JUDAS

Je renoy Dieu ce je m'an voix
Jusques j'aye mangier ung frappon.
Qu'esse cy ? Dia ! c'est ung chappom.
Ha, le grand Dieu ! quel grant viande !
Il vault mieulx qu'a mangier antande

Qu'a ces parolles que vous dictes¹⁴².
Je sçay bien c'est un ypocrite,
Bien croy que Dieu puissant sera,
Quant ce chapon s'an vollera,
Jay ne le croiray autrement.

S 6125-6134

Alors que la didascalie indique le miracle, le discours retourne à la piété du personnage de la mère :

MATER JUDE

Or voy tu bien parfaitement
Le miracle tout en appert.
Il est Dieu puissant bien y pert,
Tu as veu le chapon qu[i]l vole.
Quil me tiend que je ne t'affolle,
Larron, qu'as fait tel traïson ?

S 6135-6140

Le miracle et la parole pieuse sont insérés dans *S* comme des possibilités d'une prise de conscience et d'un revirement de Judas. La scène se clôt finalement sur une chute comique – Judas ne semble pas même surpris par le miracle et maintient à la fois son discours glouton et son projet de trahison :

JUDAS

J'ay icy malvoise saison,
Je n'y pouroie mon ventre emplir.
Il me fault aller accomplir
Ce que j'ay aux Juifz promis.

S 6141-6146

Il revient alors auprès des Juifs afin de planifier l'arrestation de Jésus. Derrière le ton comique et décalé de Judas, la scène du miracle du coq est composée comme une scène d'affrontement théologique, esthétisé par l'affrontement des registres.

Ces exemples d'intégration légendaire restent des cas isolés malgré l'appartenance des pièces précitées (*EM* et *S*) à deux traditions textuelles plus larges. La présence des motifs légendaires attribués à Judas est rare au théâtre, en dépit de leur intégration à des œuvres exégétiques ou littéraires qui ont servi de sources aux auteurs des mystères (notamment la *PJ*). Concernant les premières Passions dramatiques (la tradition bourguignonne avant *S*), cela peut s'expliquer par leur concision, rendant accessoire tout ajout à l'histoire biblique. Même les

¹⁴² Chez Judas, le vice et la chair prennent le dessus sur la parole.

auteurs des mystères plus développés peuvent éviter certains ajouts apocryphes, par choix structurel ou parce qu'ils ne s'intègrent pas aux registres ou aux messages théologiques principaux de l'œuvre. Exceptionnel, l'ajout du miracle du coq dans *S* correspond à la tension, parfois floue, entre le *pathos* et le comique farcesque à l'œuvre dans la pièce.

2) La Vie de Judas sur la scène des mystères

La Vie œdipienne de Judas est la légende la plus propice à l'observation du phénomène d'actualisation générique et symbolique. Il a déjà été montré l'importance de la réécriture du mythe par le glissement symbolique à l'œuvre dans cette légende, pour laquelle les récits usent de procédés narratifs adaptés¹⁴³. La légende évolue au gré des genres littéraires, et son adaptation théâtrale témoigne d'un passage évolutif et progressif du récit à la dramatisation complète. Dans son article au sujet du « passé de Judas » au théâtre¹⁴⁴, Charles Mazouer affirme que c'est « fort curieusement »¹⁴⁵ que certains auteurs de mystères ont ajouté la légende œdipienne de Judas. Il est vrai que, même si les mystères doivent beaucoup aux Passions narratives et que les récits de la Passion intègrent volontiers et de plus en plus naturellement des éléments légendaires (comme la Vie de Judas transmise notamment par la *Légende dorée* et que l'on retrouve dans le *Livre de la Passion* par exemple), la reprise des légendes est plus rare au théâtre. Comme cela vient d'être démontré, certains motifs légendaires sont même parfois intégrés à des œuvres de manière marginale sans que la tradition à laquelle appartiennent ces œuvres en soit affectée. Au contraire, la réécriture de la Vie œdipienne de Judas en manifeste une influence assez large et prolifère, dépassant les différentes traditions textuelles voire linguistiques. On la trouve notamment mentionnée dans *S*, dans *AG*, dans *JM* mais aussi dans la Passion provençale du manuscrit Didot (XIV^e siècle).

À travers l'adaptation théâtrale de la légende du passé de Judas se pose la question de sa réception : alors que la *Légende dorée* et les récits français de la légende insistent sur son aspect « apocryphe », le théâtre reste flou quant à la différenciation entre les motifs tirés des Évangiles canoniques et ceux tirés de réécritures, de commentaires et de légendes. Le mystère permet, de plus, de diffuser la Vie de Judas à un grand public qui en est peut-être ignorant. Il

¹⁴³ Voir *supra*.

¹⁴⁴ « Le passé de Judas », dans *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier*, dir. Catherine Croisy-Naquet, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Jean-René Valette, Paris, H. Champion, 2017, p.143-153.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

est difficile de savoir si l'objectif des auteurs était de rendre crédible le récit aux yeux des spectateurs ; rien n'indique, en tous cas, qu'ils aient cherché à le rendre moins « vrai » que le reste de l'intrigue. D'ailleurs, comme les autres légendes rattachées à Judas, celle de sa Vie s'intègre au message théologique aussi bien qu'aux registres employés dans l'écriture de l'œuvre.

La mise en théâtre de la légende permet en effet un accès plein à certaines modalités du discours. La valeur essentiellement narrative du texte du manuscrit de Turin, par exemple, laisse peu de place à la modalisation, bien qu'une certaine forme en transparaisse déjà dans des discours rapportés : on pense par exemple au désespoir des parents de Judas à la suite du rêve prémonitoire¹⁴⁶. La vie œdipienne de Judas connaît un succès certain jusqu'au xv^e siècle et se retrouve intégrée aux grands mystères de la Passion de la fin du Moyen Âge. Cette nouvelle actualisation du récit, par transformation générique, va bouleverser son approche uniquement symbolique par l'accomplissement de la modalisation au sein de la mise en discours. La théâtralisation progressive de la légende apocryphe procède en deux étapes puisqu'après sa mise en *discours* (Judas raconte son passé) l'histoire sera mise en *scène* (le passé de Judas est joué et montré aux spectateurs). Cette métamorphose générique par strates permet l'observation d'un passage progressif de la narration au théâtre, ainsi que des nouveautés opérées par cette ré-actualisation.

a. Mise en discours

La mise en discours reste une narration : un personnage, sur scène, raconte une histoire intégrée dans sa parole théâtrale. Le processus marque toutefois une nouvelle étape d'actualisation du récit, par le changement générique mettant le personnage en présence et permettant une focalisation subjective. Autrement dit, le premier grand changement opéré dans la réécriture du récit est que l'histoire de Judas n'est plus racontée par le narrateur mais par le personnage concerné lui-même, à la première personne. Datée du milieu du XIV^e siècle, la Passion occitane du manuscrit dit Didot comporte une (très) longue tirade de Judas construite comme une relation de son propre passé¹⁴⁷. La structure de la tirade observe encore un schéma exclusivement narratif, et le personnage rapporte même les discours directs des différents

¹⁴⁶ T 83-124.

¹⁴⁷ *Passion catalane-occitane*, éd. Aileen Ann Macdonald, Genève, Droz, 1991, v. 431-592.

protagonistes de son histoire intégrés à son propre discours-récit. Si la structure de la tirade est encore très ancrée dans celle du récit, on a déjà là une première étape d'actualisation générique dans la réécriture : l'histoire est racontée à la première personne et est contextualisée. En effet, c'est au moment de la colère de Judas à l'encontre de Marie-Madeleine que celui-ci commence à raconter son histoire : le passé du traître n'est pas inséré par hasard dans la pièce, il appuie au contraire la caractérisation du personnage à un moment décisif de l'Histoire sainte, celui de la décision de la trahison.

Datée de la première moitié du xv^e siècle, la *Passion de Semur* introduit possiblement cette légende à la première personne également, dans une autoprésentation de Judas qui manquerait au manuscrit¹⁴⁸. Cela expliquerait l'originalité de sa mention inattendue dans les propos de la mère de Judas lors de la scène du miracle du coq. Cette scène doublement légendaire n'est pas placée au hasard non plus puisqu'elle est située au cœur même de la trahison. La référence au passé parricide et au présent incestueux de Judas renforce le péché de ce dernier mais également le discours contrastant de piété de la mère. Celle-ci interprète la trahison comme une réponse au rêve prophétique qu'elle eut lorsqu'elle était enceinte de Judas :

MATER JUDE
Hé, lasse, dolente ! je voy
Clerement ce que je sungoye
Quant en mon ventre te pourtoye.
Ung matin, cy con me sanbloit,
Pourtoie, liquel devoroit
Ung aigneaul blanc; j'an voy le fait.
Hé ! malvoix quil a tel mal fait
Commys com de ton maistre vendre ! S 6097-6104

Cette réplique fait référence au songe du personnage maternel dans la Vie de Judas, adapté ici sous forme de rêve à la symbolique simple et certainement facile d'interprétation pour les spectateurs – l'agneau blanc dévoré faisant clairement allusion au Christ trahi.

Au milieu du xv^e siècle, le grand mystère écrit en français par Arnoul Gréban mentionne encore la légende, bien que de manière très succincte. C'est dans le long discours d'entrée et d'autoportrait de Judas que l'auteur fait le choix de placer cet ajout apocryphe, peut-être, donc, à la manière de S :

A la dame de beau maintien

¹⁴⁸ Voir *supra*, p. 343.

qui oncques me fit plus de bien
 et me nourrist de ma jeunesse,
 j'euz en mon faulx cueur hardiesse
 que de tuer son propre filz. *AG 11036-11039*
 [...] puis cella j'ay tué mon pere
 Et ma propre mere espousee *AG 11057-11058*

Mais cette fois, la visée de cet ajout semble inversée : les symboles et mythes reportés dans la parole théâtrale de Judas se présentent sous une forme esthétisée par différents procédés du discours. C'est cette fois le discours de Judas lui-même qui est empreint de tournures lyriques (« O mauvais meurtrier, que mal fis ! »¹⁴⁹) et de changements métriques faisant valoir une conscience, des regrets et même un caractère victimaire du personnage :

Par les ditz
 que tu dis
 trop hardis,
 tu rendis
 mal pour grant bonté,
 Et l'empris
 ou pourpris
 ou tu pris
 los et pris,
 paix et charité. *AG 11042-11051*
 [...] mes ma coulpe en est excusee
 Quant au demourant,
 Car vray ignorant
 Ay fait ce trespas *AG 11059-11062*

Les procédés d'écriture dramatique utilisés par Gréban n'entrent pas pour autant en contradiction avec l'aspect archétypal du personnage, qui se considère lui-même, par son passé, comme la figure du mal dans ce qu'il a de pire, le grand représentant de l'homme pécheur :

Le pire suis, je croy, qui soit,
 A tout mal suis condescendu *AG 11098-11099*

Néanmoins, la mise en discours des symboles archétypaux ne s'en tient pas, chez Gréban, à un phénomène de démonstration métaphysique. D'archétype, Judas devient individu de chair, et la légende de son passé devient là l'occasion d'un développement subjectif et complexifiant.

¹⁴⁹ AG 11041.

Le lyrisme déployé dans l'écriture de son discours met particulièrement en avant la douleur de la conscience de son propre mal, perçu comme une malédiction :

Nouveau dueil, nouveau vitupere, nouvelle rage composee !	AG 11055-11056
[...] Suis je de tout bien interdit, suis-je des hommes plus maudit, suis-je né pour toute misere ?	AG 11067-11069

b. Mise en scène

C'est à la fin du xv^e siècle que la légende atteint son ultime étape de réactualisation. La *Passion* de Jean Michel met véritablement en scène et en spectacle la vie de Judas. Loin de se contenter de son introduction narrative dans le discours, l'auteur la donne à voir au spectateur. Il porte ainsi à la scène la rencontre de Judas avec Pilate, le parricide, l'inceste et la reconnaissance. Il fait cependant le choix de ne pas montrer l'enfance du traître, dont l'histoire scénique commence immédiatement après le fratricide (ou immédiatement avant, selon certaines versions contenant des ajouts au texte de Jean Michel). Différents stades de la légende sont ainsi repris et réinterprétés dans un registre dramatique et scénique : que peut-on observer de cette actualisation générique et esthétique, de ses marques et de ses apports notamment littéraires ?

- Entrée en scène de Judas après le fratricide et rencontre avec Pilate : effets du spectacle

Dans la version de Jean Michel, la première apparition de Judas se fait de manière saisissante :

Icy sort Judas de quelque lieu, tout effraïé, et tient ung glaive nu, tout senglant, comme s'il venoit de faire murtre.

JUDAS

Ha, Judas, ha, povre Judas,
Tu es en bien piteux arroy !
Je viens de faire ung vilain cas
Et ung murtre dont poyse moy,

Tant l'effet visuel impliqué par la didascalie que le discours faisant s'alterner interjections, exclamation et aveu meurtrier soutiennent l'effet spectaculaire manifestement recherché. On remarque que la pièce de Jean Michel maintient l'angle de la tirade rétrospective pendant laquelle Judas raconte son propre passé ; mais ce passé est cette fois tout proche puisqu'il s'agit d'un meurtre venant de se dérouler. Le récit à la première personne comporte des marques d'intention émotionnelle, même si Judas semble finalement plus inquiet du châtement qui l'attendrait s'il ne prenait pas la fuite que par ce qu'il vient d'accomplir¹⁵⁰. De même, sa décision d'aller à la rencontre de Pilate est intéressée :

C'est ung grant homme et sollempnel
 Qui ayme gens hardiz et caulx :
 Si je lui plais et il soit tel,
 J'auray des biens, si je ne faulx.

JM 2623-2626

Judas est donc d'emblée, dans cette entrée spectaculaire et *in medias res* si l'on peut dire, présenté comme un meurtrier avide de richesse. Si sa tirade d'entrée rejoint celle du mystère d'Arnoul Gréban en ce qu'elle intègre une rétrospection narrative modalisée, le sentiment transmis y est inversé : Judas est mauvais et en a conscience, mais au lieu de regrets et de volonté de pardon, il va au contraire mettre son attrait pour le mal au service de sa propre propension au péché.

Jean Michel utilise efficacement les ressorts du genre afin de mettre en valeur ce que représente Judas, et ce dernier s'en trouve réinvesti en tant que personnage de théâtre à part entière. D'ailleurs, la suite de l'entrée en scène de Judas observe une dramaturgie travaillée et un sens de l'effet de spectacle : une courte scène sert de transition au palais de Pilate, où ce dernier est présenté parmi ses conseillers juifs ; il aperçoit Judas qui lui semble au premier regard « homme saige et sçavant »¹⁵¹. Lorsque Judas se présente, son nom est répété plusieurs fois dans un effet de miroir intéressant et mettant en valeur l'identité du traître par insistance :

PILATE
 Or ça, comme av'ous nom ?
 JUDAS
 Judas.

¹⁵⁰ Voir JM 2603-2610.

¹⁵¹ JM 2651.

PILATE
Judas ?
JUDAS

Voire, sire provost,
J'ay nom Judas de Scarioth.

JM 2690-2693

La rencontre entre les deux personnages est, par ailleurs, exagérément enthousiaste et pleine de mondanités¹⁵². Pilate trouve Judas « amiable, doux et courtoys »¹⁵³ et lui accorde bien rapidement son entière confiance : « Tout mon fait et gouvernement / je remetz du tout en vos mains »¹⁵⁴. Non qu'il soit dans l'erreur, Pilate semble au contraire voir le mal en Judas et le considérer comme un bien. Jean Michel use des procédés du dialogue théâtral afin de donner tout son sens symbolique à la relation apocryphe entre les deux grands opposants du Christ. L'effet maléfique donné à cette relation devait être d'autant plus saisissant aux yeux du public que ce dernier sait que Judas vient tout juste, dans la chronologie de l'histoire, de commettre un meurtre.

- Le parricide et l'inceste : effets de dramaturgie

La scène du meurtre du père est introduite par de nouveaux procédés dramatiques permettant à la fois une mise en valeur de l'action et une tentative d'explicitation de celle-ci. Le théâtre des mystères réunit effectivement souhait de divertissement, volonté d'exhaustivité et valeur didactique : dans ce cadre, l'action doit être à la fois vraisemblable et source d'effets émotionnels sur le spectateur. Ici, la pièce met d'abord en scène le départ des deux nouveaux complices Pilate et Judas : le premier fait part de son envie d'aller se promener (pour éviter la mélancolie, dit-il !¹⁵⁵) tandis que le second affirme qu'il est plus prudent de prendre une épée au cas où « i survenoit quelque meslee »¹⁵⁶. Par un phénomène d'alternance des scènes (départ de Pilate/arrivée de Ruben et Cyborée dans leur jardin/Pilate regardant les fruits du jardin avec envie), l'écriture de Jean Michel sert également la mise en scène d'une certaine tension, un « suspense » au sens, ici, d'une suspension volontaire de l'angoisse du spectateur servant à son propre renforcement.

¹⁵² *JM 2667-2724.*

¹⁵³ *JM 2704.*

¹⁵⁴ *JM 2723-2724.*

¹⁵⁵ *JM 3557.*

¹⁵⁶ *JM 3569.*

C'est donc le moment de l'apparition des parents de Judas dans la pièce. Lors d'une plainte, ils déplorent l'abandon passé de leur nouveau-né. On peut émettre la remarque qu'aucun indice n'est cependant donné par la pièce quant à l'identification de ces nouveaux personnages aux parents de Judas, ni de ce dernier à l'enfant abandonné dont il est question. Ce choix, propre au mystère de Jean Michel, pose une nouvelle fois la question de la connaissance par un large public de l'apocryphe transcrit dans la *Légende dorée*. Les éventuels spectateurs qui ne connaîtraient pas la légende assistaient ainsi à un réel retournement final concernant l'histoire du personnage !

La scène du meurtre démontre une nouvelle fois le sens du spectaculaire dont fait preuve l'auteur, qui sait mettre en valeur par le genre théâtral la force de ce qui est raconté. À la violence verbale de Judas à l'encontre de Ruben succède la menace et enfin la violence physique, cette dernière étant développée dans le discours même par le biais de la parole performative¹⁵⁷. La montée de la violence, déjà présente dans le récit versifié de la légende de Judas, prend ici toute son ampleur dans le discours théâtral et dans la mise en spectacle. Lorsqu'elle découvre le corps de son mari, Cyborée prononce une plainte aux accents lyriques, alternant exclamations de surprise et interrogations sur son avenir sans son époux¹⁵⁸. C'est son désir de justice qui la conduit, ironiquement, à aller trouver Pilate. Lorsque celui-ci demande à ses conseillers des explications sur la mort de Ruben, Judas ment : « Il est tumbé mort / par quelque maladie subite »¹⁵⁹ – la réécriture de la mort de Ruben passant pour naturelle passe ici par le dialogue, et par un nouveau péché accablant Judas, d'autant que ce dernier va jusqu'à réclamer les biens du défunt¹⁶⁰. Alors même que Pilate comprend que son serviteur est coupable, il va tirer « quelques bons accors »¹⁶¹ de la situation et donner Cyborée en mariage à Judas. Le texte insiste sur le caractère forcé de cette union que Cyborée ne désire pas du tout¹⁶², et de ce fait Judas va la séduire ! Cette scène originale de séduction, dont il n'est pas question dans les autres versions de la légende, permet de montrer un Judas tentateur et suborneur, défauts venant s'ajouter à sa cupidité toujours aussi présente :

Icy prend Judas Cyboree par dessoubz le bras et se tirent a part ensemble.

¹⁵⁷ JM 3680-3684.

¹⁵⁸ JM 3698-3715.

¹⁵⁹ JM 3745-3746.

¹⁶⁰ JM 750-3751.

¹⁶¹ JM 3791.

¹⁶² J'en appelle formelement
et jamais n'y consentiray. [...]
Tout le cueur de rage me tremble
s'i fault la chose ainsi passer (JM 3836-3845).

JUDAS

Ca, m'ame, allons y pincer
et vous veuillés reconforter,
car je suis pour vous avancer
et pour vostre bien augmenter. [...]
Mais, par mon Dieu, vous estes l'une
dont jamais je fuz plus esprins :
pour ce, ne me chault clere ou brune,
mais que ne m'ayés a despris.

JM 3848-3871

Les effets dramatiques utilisés dans la réécriture de la Vie de Judas sont variés : le texte de Jean Michel sert une dramaturgie de la tension et de la violence mais aussi du lyrisme et même de la séduction courtoise. Le déploiement théâtral observé dans cette nouvelle réécriture pose un regard très différent sur le traître biblique de celui d'Arnoul Gréban, chez qui Judas a des regrets sincères tandis qu'il est ici clairement et unanimement mauvais. Les deux auteurs utilisent les procédés relevant du discours théâtral et de la mise en scène pour donner un regard différent et particulier sur la l'histoire de Judas. Si le discours dialogué permet une prise de parole directe du personnage laissant transparaître une pensée intérieure, une subjectivité, la mise en scène permet une actualisation du regard porté sur la légende dans le temps du spectacle et donc des spectateurs.

- La révélation et le repentir

Dans la *Passion* de Jean Michel, l'élection des apôtres du Christ est intimement liée à celle de la révélation de l'affiliation de Judas à Cyborée. C'est en effet immédiatement après la scène de séduction de Cyborée par Judas qu'a lieu l'appel des apôtres par Jésus, plus exactement de tous les apôtres sauf Judas. Alors que le public doit être dans l'attente de l'intégration de celui-ci parmi les Douze, la pièce revient sur l'intrigue de Judas : au cours d'un dialogue, les deux nouveaux époux prennent conscience de leur parenté ; c'est ce qui amène Judas au repentir. Alors qu'il va demander au Christ de lui accorder le pardon, il se voit intégrer le groupe de ses disciples. D'un point de vue dramatique, la scène de l'élection des Douze sert l'histoire de Judas, comme Judas, en tant que personnage de légende et de théâtre, sert la dramaturgie de la Passion et sa mise en spectacle.

La scène, assez longue, de la discussion révélatrice entre Judas et Cyborée, à présent mariés, est très développée par l'auteur qui recourt notamment au discours du doute pour

Cyborée – elle pressent que son amour conjugal est trop « excessif »¹⁶³ – et, une fois de plus, à un certain suspense, une mise en attente de la révélation, qui rend cette dernière d’autant plus éclatante. En effet, Cyborée pose de nombreuses questions à son époux¹⁶⁴ avant de comprendre son identité lorsque Judas dit qu’il aurait été retrouvé dans les eaux. Elle se plaint alors longuement dans un discours empreint de pathétique (« quel horreur, / quel terreur, / quelle erreur »¹⁶⁵, etc.) sans annoncer à son mari ce qu’elle vient de démêler. Judas l’interroge à multiples reprises, aussi impatient d’apprendre la vérité que le public doit l’être de la révélation. Les questionnements des personnages sont peut-être les mêmes que ceux des spectateurs ; dans ce cas, la mise en abîme opérée vient renforcer la force de la révélation. En trace esthétique de cette montée de la tension, les répliques de Judas sont de plus en plus courtes, jusqu’à ce qu’un simple « Qu’i a-t-il ? » fasse éclater Cyborée en cris et en pleurs tandis qu’elle dévoile la vérité : « Vous estes mon filz ! »¹⁶⁶.

La révélation du passé de Judas est ainsi particulièrement mise en avant dans cette scène, et c’est par une habile progression dans le discours que l’auteur du mystère amène son personnage à rejoindre celui d’Arnoul Gréban. Il s’agit effectivement là du point de rencontre entre les deux textes car cette scène de douleur et de repentir, amenant Judas à aller à l’encontre du Christ, correspond à celle de l’entrée de Judas dans la version de Gréban. Contrairement à ce dernier, Jean Michel marque une transition, dans la pensée du personnage et par les procédés

¹⁶³ Je vous ame
d’amour fervent en mon courage
trop plus que amour de mariage,
car mon cueur hert a vous autant
que cueur de mere a son enfant.
L’amour y est trop excessif :
dont j’ay le cueur triste et pensif,
car en mon amour suis actainte
d’une crainte dont suis estrainte
et me dit le cueur quelque chose
en moy que pas dire je n’ose
et si ne sçay quoy.
(JM 4412-4423)

¹⁶⁴ Ne sçay quelle en sera l’issue,
mais pas n’en dy ce que j’en pence.
Ou prinstes vous vostre naisçance ?
D’où estes vous ne de quel lieu ? [...]
De quelz gens estes vous yssu ? [...]
Qui vous transmist en ca pays ? [...]
J’en vueil sçavoir des plus parens [...]
Quel eage avés vous ? [...]
Ouystes vous jamais compter
a quelque ung, par dit aprouvé,
que vous eussiés esté trouvé
sur la mer ?
(JM 4428-4475)

¹⁶⁵ JM 4490-4491.

¹⁶⁶ JM 4574.

de discours utilisés : de personnage mauvais, meurtrier, menteur et séducteur, Judas tombe dans la « rage de plaisir involu »¹⁶⁷ et prend conscience de son mal qu'il juge pire que celui de tous les hommes. Il reprend pour cela l'idée principale de la tirade d'entrée du même personnage chez Arnoul Gréban : « Las, je suis le pire du monde »¹⁶⁸. Dans la dernière version cependant, c'est Judas lui-même qui décide d'aller rencontrer Jésus, et non Cyborée qui le lui recommande comme dans les versions non théâtrales de la légende. Jean Michel complète une fois de plus le récit et fait la transition entre l'histoire amenée par la légende et ce qu'a apporté Arnoul Gréban : la dimension très humaine du repentir que l'on peut penser sincère. Et pour preuve, dans le mystère de Jean Michel, lorsque Judas va se présenter à Jésus et aux apôtres, ses paroles reprennent littéralement certains vers de Gréban :

Le pire suis, je croy, que soit,	
Au jour d'uy vivant sur la terre	<i>JM</i> 4934-4935
[...] a tout mal suis condescendu	<i>JM</i> 4957 ¹⁶⁹

- L'addition tardive de la scène du fratricide

Une famille d'imprimés de la *Passion* de Jean Michel, datée du XVI^e siècle et contenant des variantes et ajouts au texte original, allonge la théâtralisation de l'histoire de Judas d'une interprétation de l'épisode du meurtre du prince et frère de lait du traître¹⁷⁰. De manière originale, la scène donne à voir Judas et son frère autour d'une partie d'échecs, jeu à l'origine d'une dispute les opposant l'un à l'autre. Le choix du jeu d'échecs est éminemment symbolique, d'autant qu'il est question, dans leur dialogue, de celui qui a le plus d'habileté ou encore de celui qui mène, autant d'expressions que l'on peut mettre en perspective avec l'histoire future du personnage biblique. C'est lorsque le fils du roi lui apprend la vérité sur ses origines que se déclenche la colère meurtrière de Judas. Si la violence du meurtre est implicite dans la symbolique de la partie d'échecs¹⁷¹, elle n'est pas tellement développée sur les plans verbal et physique. Cette scène s'enchaîne ensuite directement avec la fuite de Judas l'arme sanglante à

¹⁶⁷ *JM* 4576.

¹⁶⁸ *JM* 4614.

¹⁶⁹ *JM* 4957. Voir en parallèle les vers 11098-11099 du mystère d'Arnoul Gréban, vus plus haut.

¹⁷⁰ Voir *JM*, p. 441-442.

¹⁷¹ Sur la symbolique du jeu d'échec, voir Alain Corbellari, « Les échecs dans la littérature médiévale », *Ligeia*, 169-172/1 (2019), p. 39-53 (p. 52) : « Au-delà du fait que l'éminente dignité des échecs est très vite reconnue par les auteurs les plus divers, les évocations médiévales du jeu défient toute définition univoque : symbole tour à tour du pouvoir, de la stratégie militaire, de l'ensemble de la société, des caprices de Fortune, des jeux de l'amour, les échecs s'avèrent en fin de compte l'illustration idéale de l'idée que les échanges humains sont toujours vécus à la manière d'un jeu, parfois amical, parfois violent, régi tantôt par la sagesse du législateur divin, tantôt par le malin génie d'un adversaire invisible et sournois, tour à tour image de l'ordre et d'un possible désordre ».

la main, et rejoint ainsi le texte des premières versions de *JM*. La scène enlève un peu de l'attente de la révélation puisqu'on sait déjà que Judas est un enfant trouvé ; le public pourra donc faire le rapprochement à l'apparition de Ruben et Cyborée, lorsqu'ils se lamentent de l'abandon de leur enfant.

Les symboles mis en scène au théâtre dépassent leur seule valeur archétypale : la dramaturgie y apporte notamment des procédés permettant l'attente et l'émotion du spectateur. Judas y est construit de manière vraisemblable (car explicitée, exhaustive et humaine) mais aussi pathétique. Tel Œdipe contre son destin, le traître biblique semble subir et combattre désespérément son propre mal : héros mythique ou homme pécheur éprouvé ? En ce dernier rôle il se rapproche du personnage vétérotestamentaire du Livre de Job, en particulier sur le sujet du questionnement autour du sens de la souffrance dans la vie : « Toujours en débat et en guerre / ay vescu sans sçavoir pour quoy »¹⁷².

La construction de la Vie de Judas dépendait certainement au départ d'un besoin de compléter le récit originel ainsi que de la fortune, dans le même temps, de la réécriture des mythes païens et de l'enrichissement légendaire. Au fil des siècles et des genres littéraires au Moyen Âge, elle permet de mettre en perspective des idées différentes, notamment en fonction de l'évolution du regard porté sur le personnage biblique. D'abord construit comme un archétype au moyen de la réécriture symbolique, il devient progressivement un individu, édifié par la poétique dramatique permettant la modélisation du type symbolique. La signification philosophique et théologique est mise en scène : la faute conduisant à la contrition amène le pardon miséricordieux ; à l'inverse, le désespoir n'amène pas de pardon. Par ailleurs, l'ignorance du péché n'enlève pas sa grièveté : Charles Mazouer a montré que la mise en scène de la légende permet une visualisation de ce message moral¹⁷³. Chez Gréban, lors de la tirade de présentation de Judas, seul sur scène, il se donne l'excuse de l'« ygnorant » ; cependant, l'excuse disparaît ensuite lorsqu'il se présente devant Jésus : Judas doit assumer entièrement sa faute. *JM* reprend ce mot d'« ignorant » qui dans la bouche de Judas devient plus ou moins synonyme d'innocence, mais cette fois dans sa prière au Seigneur. Selon Charles Mazouer, les deux conceptions sont compatibles avec la pensée théologique, soit dans une perspective paulinienne de l'homme porteur du péché même dans l'ignorance, soit dans une morale augustinienne de l'intention (la conscience du péché). Le « meschant pecheur » reste Judas ; la

¹⁷² *JM* 4936-4937. À rapprocher de Jb 7.

¹⁷³ Voir art. cit., p. 149-152.

méchanceté est propre aux hommes et non à Dieu. Pourquoi élaborer cette légende de manière aussi importante, notamment chez *JM* ? La réponse de Charles Mazouer est qu'« Au Judas de l'Évangile, celui qui refuse d'avance la miséricorde et s'enfonce dans le désespoir, la légende permettait une autre image de Judas, un autre panneau du diptyque ; Judas a été capable d'avouer, de se repentir, de crier merci et d'être pardonné au point de devenir un des Douze. Parfait "miroir des pécheurs", comme on aurait dit alors »¹⁷⁴. Le tableau dont parle Charles Mazouer est cependant complexe et dépend beaucoup des réécritures, dans lesquelles Judas peut tantôt prendre un aspect archétypal, tantôt participer à la démonstration d'une possibilité du remords. Dans tous les cas, il offre un exemple de philosophie chrétienne : l'homme doit assumer ses péchés, s'en repentir et demander, sincèrement, le pardon. « *Etiam peccata* » – la Providence existe en chrétienté (elle sera surtout développée à la Renaissance), mais elle intègre la place du Mal, de l'Homme et de son libre-arbitre ; et, surtout, elle intègre le pardon.

*

Dans les mystères de la Passion, les ajouts théologiques et légendaires se font sur la base d'un schéma biblique évolutif et progressif. Les motifs canoniques et hors canon sont ajoutés ou modifiés par les auteurs selon leurs volontés structurelles, théologiques et dramaturgiques. Ces motifs, très variés, témoignent dans le même temps de l'évolution du regard porté sur Judas, dont la représentation porte en elle-même une pensée de la chrétienté et de l'homme en général. Cela est particulièrement visible dans l'importante mise en scène de la légende œdipienne du personnage. Contrairement à Œdipe, Judas n'est pas un héros mythique ; il est soit un anti-héros archétypal, soit, simplement, un être humain, élaboré au théâtre de manière vraisemblable et/ou pathétique. Dans tous les cas, le destin qu'on lui donne comme le discours qu'on lui attribue relèvent d'un processus d'actualisation du mythe et du sacré : d'une réécriture de la mythologie grecque, couplée à une légende anti-modélisatrice, on fait entrer le mythe dans l'histoire de l'humanité pécheresse. Le théâtre religieux, au Moyen Âge, permet d'aborder le sacré autrement, et non uniquement par l'apport d'une approche illustrative et monstrative. L'approche générique est en effet d'abord celle d'une relecture, une adaptation, une ré-actualisation. Le fait de réécrire Judas au théâtre permet alors d'offrir un contre-modèle aux spectateurs pour un enseignement religieux et moral. Le sacré se mêle, à cette fin, au

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

divertissement théâtral mais également à la subjectivation poétique, permettant, sinon l'identification, du moins un intérêt du public pour ce personnage apparaissant comme fondamentalement humain.

CHAPITRE X

AU PRISME DE LA PAROLE DE JUDAS : DESSEINS DES MYSTÈRES, ÉVOLUTIONS DRAMATIQUES

La grande nouveauté de la réécriture théâtrale de Judas tient en son actualisation par sa mise en discours, et donc par son inscription dans le dialogue. En donnant corps et voix aux personnages sacrés, le théâtre offre la parole à Judas. Les discours directs intégrés aux récits (Passions narratives ou légendes) pouvaient déjà témoigner d'un travail sur la parole du traître¹, celle-ci étant toujours dépendante du style poétique du cadre littéraire dans lequel elle se développe. Les mystères de la Passion des XIV^e-XV^e siècles témoignent d'un grand intérêt pour la construction thématique et stylistique, littéraire en somme, du discours de Judas, qui peut même se démarquer des autres discours et qui se différencie selon les auteurs et les œuvres.

L'origine liturgique du théâtre médiéval confère aux mystères une visée didactique, celle de montrer au public l'Histoire sainte afin d'en démontrer la véridicité. La construction textuelle et dialoguée des personnages, tout comme les procédés littéraires utilisés dans leur discours, entrent dans cette perspective d'enseignement religieux et moral. Les personnages, dans ce contexte, et afin d'être reconnaissables dans leur parole même, sont souvent construits comme des archétypes, représentants du bien ou du mal. Ainsi, dans le cadre de la composition de leur langage poétique versifié, les œuvres créent des voix différenciées, des stylèmes permettant une opposition claire entre parole céleste et parole diabolique. Les voix des diables sont alors connotées comme celles de l'inversion et du monstrueux : leur aspect linguistique est similaire à leur aspect physique, probablement tiré de l'iconographie médiévale de l'Enfer, et fait de ces personnages un exemple négatif typique². Le contre-exemple est moins évident concernant le discours des pécheurs. Dans l'optique de la création d'archétypes facilement identifiables par la forme du discours, il semble logique de retrouver des procédés caractéristiques des répliques diaboliques dans les interventions des personnages représentants du péché. Toutefois, cette logique bien présente est nuancée par une approche du langage

¹ En particulier dans le *Voyage de saint Brendan* de Benedeit, qui attribuait à Judas une longue prise de parole pathétique.

² Élyse Dupras a analysé l'usage des procédés d'inversion dans la construction de la parole des diables des mystères dans *Diables et saints : Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006.

proprement humain, et qui peut se différencier des archétypes du bien et du mal. Comment représenter, linguistiquement, le pécheur, représentant du mal mais proche du public, justement en tant qu'être humain ? Judas s'en trouve le grand représentant, et sa prise de parole est l'occasion, pour les auteurs des mystères, de développer ce caractère double par une grande invention formelle et poétique. Quelle « voix »³ est alors instituée pour ce personnage à la fois diabolique et humain ? De la même manière que le développement thématique et légendaire de Judas au théâtre, son développement formel en fait un contre-modèle évolutif, tendant progressivement à une voix propre et complexe. À travers les représentations dialoguées de Judas dans les Passions théâtrales, ce chapitre interrogera la construction de la voix du mal humain, corrélée à l'expression poétique d'une volonté spirituelle de dépassement du mal.

I/ Judas dans les mystères : l'archétype individuel et collectif

Sa réécriture théâtrale donne lieu à une adaptation générique de ce que Judas a toujours symbolisé dans la littérature médiévale : l'archétype du pécheur. En plus des ajouts de scènes diaboliques liées au personnage, et de ceux de motifs légendaires renforçant la valeur archétypale de ce dernier, le théâtre a pour originalité de pouvoir intégrer Judas à une collectivité opposante et mauvaise, représentante du mal.

1) Judas le pécheur, figure du mal

Si le théâtre religieux du Moyen Âge permet une représentation de grandes figures sacrées exemplaires aux yeux des médiévaux, il laisse également une place importante aux personnages mauvais, négatifs, qui viennent contrebalancer les premières. Les auteurs des

³ Entendons par « voix » la parole directe (dialoguée ou monologuée) du personnage de théâtre. Paradoxalement, l'étude ne peut porter que sur la parole mise en texte, portée à l'écrit. La parole performée est cependant d'une importance cruciale dans la représentation théâtrale, et il nous manque l'information, pour chacune des œuvres, de la manière dont le comédien interprétait le personnage. L'interprétation devait être déterminante notamment dans les cas où la frontière entre l'hypocrisie de Judas et son repentir sincère est floue. Ici, il sera question uniquement de son approche littéraire, et non du cadre de la mise en scène.

mystères de la Passion représentent ainsi les figures de nombreux représentants du mal tirés de l’imaginaire chrétien, dont Judas figure parmi les plus importants, en tant que symbole littéraire du grand pécheur. Comment le genre théâtral s’y prend-il pour représenter l’opposant sacré que constitue le traître biblique ? Judas, en tant qu’opposant, qu’ennemi, est développé par la mise en scène de son histoire (principalement dans *JM*) ainsi que par la construction structurelle des œuvres (le caractère actanciel de son rôle est par exemple particulièrement visible dans le schéma dramatique d’*EM*). Du point de vue de la dramaturgie, la démonstration du mal passe également par un traitement esthétique. Par son discours, Judas se positionne en ennemi, en figure négative de la religion venant s’opposer aux personnages exemplaires. Comme dans les Passions narratives, le message d’amour du Christ est contrebalancé par le déshonneur de Judas⁴, par lequel le personnage s’introduit lui-même lors de sa première apparition dans *JM* (après le fratricide) :

Ha, Judas, ha, povre Judas,
 Tu es en bien piteux arroy !
 Je viens de faire ung vilain cas
 Et ung murtre dont poyse moy,
 Car j’ay tué le filz du roy
 et de la royne de valeur,
 a tort et sans cause : par quoy,
 ce m’est ung bien grant deshonneur.

JM 2595-2602

Et en effet, Judas apparaît dans le contexte d’un premier crime face à l’amour, un déshonneur précurseur. Dans *JM*, cette apparition est aussi annonciatrice de la violence du personnage, qui se révélera de manière spectaculaire lors de la scène du parricide, où le langage brutal de Judas précède sa gestuelle équivalente : « Tays toy, tays ! S’il y a dommage, / tu en seras desdommagé » (3664-3665) ; « Vilain, / s’i fault que je mette la main / sur ta teste, il y aura bruit » (3671-3673) ; « Tays toy, vilain, ne me dis rien / ou tu t’en pourras repentir ! » (3676-3677).

Judas est introduit en tant que mauvais et opposant : dans ce cadre, la mise en scène ou en discours de sa Vie œdipienne est l’occasion de son (auto)portrait en pécheur hyperbolique⁵. La représentation de la légende de Judas a toujours pour but de faire de celui-ci un grand représentant de l’homme mauvais et pécheur – dans son propre discours, le personnage se

⁴ Voir *supra*, p. 169-170.

⁵ AG 11036-11059.

définit lui-même comme « le pire », d'abord lors de son monologue introductif puis auprès de Jésus à qui il va demander grâce :

Je suis le pire et plus infame
qui soit n'en ville n'en royaume. AG 10989-10990

Le pire suis, je croy, qui soit,
a tout mal suis condescendu AG 11098-11099

Par son histoire et à présent par son discours, Judas se confirme et développe en figure universelle du mal, dans ce qu'il a de « pire ». Si ses péchés passés sont accumulés, ses vices présents le sont également dans ses répliques, dont la cupidité, le plus représenté de tous. Judas est en effet le personnage intéressé par l'argent avant tout : après le long sermon de Jésus selon lequel « *erunt novissimi primi, / erunt primi novissimi* »⁶ (AG 16657-16658), Judas prétend, dans un aparté, perdre son temps en la compagnie du Christ car il n'a « drap ne robe qui vaille » (AG 17467) et qu'il « jeune toute jour et baille / sans souldees recevoir » (AG 17468-17469). Judas semble donc n'avoir rien entendu de la parole christique et décide, par cupidité, de le trahir. On voit là comment la construction de Judas en personnage négatif et contre-modèle passe par la dramaturgie, en l'occurrence par l'opposition des deux discours. Face au discours christique, Judas s'impose comme la voix du mal et l'archétype de l'homme mauvais et pécheur.

La cupidité de Judas est particulièrement déterminée dans son discours lors de l'épisode de l'onction à Béthanie, où son avarice se mêle à d'autres vices tels l'envie, l'orgueil ou la colère. Dans la *Passion du Palatinus*, qui présente un stade encore peu développé de la représentation théâtrale des personnages sacrés au XIV^e siècle, la tentation du bien ne semble jamais effleurer Judas, tandis que les mystères plus tardifs lui confèrent des remords ou une volonté de conversion plus nuancés. Au moment de la scène de la pénitence de Marie-Madeleine qui oint les pieds du Christ d'un onguent précieux, Judas s'affirme très rapidement comme un pécheur cupide, orgueilleux et colérique :

S'est honte et vilainement.
[...] Se je lez part, se poise moi,
Je les recouvra, par ma foi. P 102-110

⁶ Célèbre parabole biblique selon laquelle les « premiers » (sur le plan terrestre, matériel) seront les « derniers » (sur le plan céleste), et inversement.

Or sachiez bien vraiment
Qu'en ce je ne perdrai noient.
Ceste perte voudrai ravoïr,
Quel que mal que je doïe ravoïr. *P* 129-132

Par Dieu, cy a grant desraison
De cy precieulx oignement
Guaste[r] cy outraigeusement *S* 4879-4981

EM développe, dans cette scène, la colère graduelle de Judas, qui semble passer d'une indignation générale à un sentiment de perte personnelle :

C'est la grande perdition *EM* 10238
Oncques ne vy si grant outrage *EM* 10245
Oncques ne vy si grant meffait ! *EM* 10261⁷
J'y ay reçupt très grant dommage. *EM* 10262

De même, dans *JM*, la mention des pauvres comme victimes de la perte de l'onguent est contredite par l'omniprésence du « je » dans le discours de Judas :

C'est trop folle presumption
a ceste femme vicieuse
et me deplaist l'oblacion
qui m'est a perte dommageeuse.
[...] J'estime qu'on l'eust bien vendu
la somme de troys cens deniers,
desquelz, pour le mains, j'en eusse eu
trente pour ma part des premiers.
[...] Maint povre homme y a grant dommage
qui ses necessités mendie
et, a bref parler, aussi ay je,
quelque chose que l'on m'en dye. *JM* 15007-15030

La cupidité du personnage est également marquée par l'égoïsme. Il est à noter le parallèle intéressant entre « mendie » et « m'en dye », démontrant le repli sur soi et l'égoïsme du traître. Même en mettant en avant des raisons idéologiques et objectives (les pauvres mendiants, la famille à nourrir chez *EM*), Judas s'oppose à l'intérêt eschatologique et salvateur de ce à quoi

⁷ Une didascalie indique que Judas se lève à ce moment-ci. Le geste accompagne l'émotion du personnage, et prépare son départ, immédiat, vers la trahison.

il assiste, rejetant l'imitation du Christ pour y substituer l'égoïsme et le matérialisme. En ce sens, et afin de marquer le caractère contre-exemplaire du discours de Judas, ce dernier se voit attribuer un discours empli de vices. Ainsi lorsque Judas se plaint, dans *AG*, de ses conditions de vie difficiles et non gratifiantes, son discours est marqué par la paresse et l'envie :

JUDAS

J'ay depuis beaucoup labouré
pour nostre maistre et tous noz freres ;
j'endure beaucoup de miseres
pour vous et, a vostre faveur,
a malle heure fus receveur :
oncques ne vint de mon conseil.
J'en ay la paine et le travail
quant les autres sont a reppos.

SAINT BERTHELEMY

Ne tenez jamais ce propos :
qui bon maistre servir entend,
par droit bon loyer en actent.
Nous souffrons voirement de la peine
mais, combien qu'elle soit grevaine,
vray espoir nous donne science
de la porter en pacience
et que, pour nostre affliction,
arons la retribucion
de gloire en parfaicte aliance.

AG 17762-17778

La « paine et le travail » de Judas, qui se plaint paradoxalement et hypocritement de son rôle de « receveur », attendent un retour matériel et non spirituel. Non seulement le discours de Judas est nettement introduit comme contre-exemplaire (il est envieux des autres apôtres qu'il pense plus « a reppos » que lui), mais il est complètement contredit par la réponse théologique portée par Barthélémy, qui, lui, adhère au message christique. Symbole de l'avarice de Judas, l'onguent « gâché » de Marie-Madeleine revient régulièrement dans le discours de Judas comme un leitmotiv entêtant et obsessionnel. Arnoul Gréban va jusqu'à faire dire au personnage : « Jusqu'au mourir me souvendra / de cest oignement respendu » (*AG 16340-16341*).

Introduit comme « le pire », la parfaite inversion du Christ, Judas assume cette opposition par son acte de trahison mais aussi par son discours. Jean Michel ajoute ainsi, après la trahison, un court monologue de Judas laissant paraître la noirceur de ses intentions et son orgueil :

Il est sage et bien avisé ;
mais je suis trop plus fin qu'il n'est.
[...] je lui montreray, si je puis,
que je sçay faire et qui je suis
et a toute sa compagnie.

JM 18068-18075

« qui je suis » : Judas s'auto-définit par son propre discours en tant qu'opposant, ennemi, figure du mal et représentant du péché perçu dans sa multiplicité. Son expression vicieuse domine dans ses prises de parole au cours des différents épisodes le mettant en scène, dont celui de la trahison au Temple : « Maintenant le vous livreray. / Baillez les moy isnelement ! » (*P 205-206*). On rappelle également l'importance poétisée et dialoguée du décompte des trente deniers lors de cette scène, où la parole accompagne le geste de la trahison. Il en est de même lors de la scène de l'arrestation, où Judas embrasse Jésus afin de le désigner aux soldats, accompagnant généralement son geste d'une parole performative : « Baisier te veil de ceste part » (*P 244*). Comme nous pouvons le voir dans ces différents exemples, les répliques de Judas sont caractérisées par la puissance de sa volonté à faire le mal et par la rapidité de son exécution (avec, notamment, l'usage de la fonction performative). Les citations précédentes, tirées de la scène de l'onction de Jésus par Marie-Madeleine, montrent déjà une relation directe entre le sentiment de Judas et la trahison, immédiatement envisagée et présentée comme une conséquence certaine. Ici l'usage du présent et du futur immédiat (« Maintenant le vous livreray »⁸) vont dans le même sens : Judas est un personnage sans épaisseur temporelle, il vit exclusivement dans le présent et son futur est actualisable seulement dans l'immédiat. Lorsqu'il parle d'un long terme, comme lorsqu'il prétend, dans *AG*, qu'il se souviendra toute sa vie de la perte de l'onguent, il reste lié à un plan matériel, symbolisé par cet onguent mais aussi par les deniers de la trahison⁹.

Aux péchés traditionnels de Judas s'ajoutent des traits propres à son évolution médiévale et en particulier théâtrale : par exemple, Judas devient gourmand, voire glouton, dans certains mystères. L'invention du motif légendaire du vol du poisson dans le plat de Jésus lors de la Cène pouvait déjà aller dans ce sens, mais n'était pas exploité de cette manière. Dans *AG*, l'empressement qu'a Judas de manger ne laisse plus de doute (« icy ne gagnons riens a veoir.

⁸ Les temps utilisés sont corrélés au vocabulaire employé : « Maintenant », « isnelement ». À rapprocher de *AG* : « briefment il m'y convient pourveoir / et gagner ou prendre en pourray » (17470-17471).

⁹ On peut rappeler que selon Darwin Smith (art. cit.), c'est la gestuelle qui permet de démontrer et mettre en valeur la raison de la trahison par Judas (son avarice), mais cette gestuelle (notamment celle du double comptage, qui devait en plus provoquer un bruitage intéressant du point de vue du jeu) est nettement liée au texte.

/ Chascun prengne place a la table », *AG* 13759-13760). Mais c'est surtout dans la *Passion de Semur*, certainement le jeu de la Passion le plus influencé par la farce, que la gourmandise est développée, lors de la scène du miracle du coq (« Je n'y pourroie mon ventre emplir ») ou encore lors du repas pascal, dont il quitte la table implicitement pour aller trahir Jésus, mais explicitement parce qu'il a mangé (« Je m'an voix puisque j'ay mangé »¹⁰) ! Chez Judas, la gourmandise est même idéologique, et non seulement autocentrée, puisqu'il invite le peuple profitant de la Multiplication des pains à faire bonne chère, et gratuitement¹¹ ! Judas reste dans le concret, le matériel, et n'a pas accès à l'interprétation spirituelle des événements auxquels il participe. De même, lors de la Cène, Judas part en disant avoir mangé... alors qu'il a en fait reçu l'eucharistie. Le fait de donner une valeur alimentaire et non spirituelle à cette institution est particulièrement profanatoire et donc contre-exemplaire.

Aussi, la ruse de Judas, qui parle lui-même de son « engin » dans *AG* (16342), est développée rhétoriquement par Eustache Mercadé lors de la trahison au Temple. Le discours de Judas y est en effet longuement développé et étayé d'arguments parfaitement structurés : Judas se présente d'abord en précisant son rôle dans la communauté apostolique (à partir du v. 10321) ; il raconte ensuite l'événement de l'« ongnement precieux » (10330) de Marie-Madeleine, donne la somme perdue qu'il souhaite retrouver, présentée comme la raison pour laquelle il est venu à eux, en précise le calcul et le but (celui d'aider sa femme et ses enfants, v. 10346-10348), pour, enfin, leur faire sa proposition. *EM* présente ainsi le traître comme un personnage rusé et qui sait manier le discours¹². Le caractère manipulateur de Judas se retrouve également dans la scène de séduction de Cyborée dans *JM*. Face à celle qu'il ignore être sa mère, et qui refuse catégoriquement d'être remariée, Judas utilise un discours amoureux (« vous estes l'une / dont jamais je fuz plus esprins »¹³) auquel cédera rapidement Cyborée, bien que l'intérêt matériel et financier de Judas transparaisse bien vite dans ses paroles flatteuses :

Quel difamme est ce, belle dame,
d'espouser femme bien nommee,
qui a tant de biens et bonne ame
qu'il en est partout renommee ?

JM 3880-3883

¹⁰ *S* 6044.

¹¹ *AG* 12890-12900.

¹² À rapprocher de la scène de la tentation de Judas par les trois diables, au raisonnement bien construit et ingénieux, dans *JM*.

¹³ *JM* 3868-3869.

Judas est unanimement introduit comme un « faux », un hypocrite. Sa fausseté est largement représentée dans son discours pendant le repas pascal, ce dernier se situant généralement après la trahison dans les mystères. Le caractère vil du personnage est renforcé par l'attitude hypocrite qu'il prend alors, notamment chez Gréban, où Judas se montre exagérément serviable et courtois : alors qu'il ne prenait pratiquement jamais la parole au cours des différents événements de la vie publique du Christ et des apôtres, sa parole est cette fois-ci omniprésente et particulièrement sournoise :

Chier maistre, trop vous traveilliez ;
laissez moy servir le couvent AG 17917-17918

Jamais ne suis las de servir
puisque je scens mon maistre assis
[...] et suis bien content de jeusner
pour luy son més bien ordonner. AG 17882-17886

Ça, qui vueult boire, j'en apporte. AG 17918

Sire, vostre parler me meut
et je n'y vueil pas obvier. AG 17934-17935

JM insère des ajouts à cette scène, dans lesquels l'hypocrisie de Judas est plus hyperbolique encore :

Sire, tu es le plus humain,
le plus doux, le plus amiable,
le plus humble, le plus traictable
qui jamais naquist sur la terre. JM 18744-18747

Maistre, tousjours suis labourans
a vous servir de cueur parfait. JM 18802-18803

En plus de la forme du discours du traître, c'est surtout la construction dramatique qui importe ici, car l'hypocrisie de Judas est montrée alors que les spectateurs connaissent déjà son dessein. Le public doit à ce moment concentrer toute sa haine sur le personnage. Le moment du baiser de la trahison est également représentatif de la fausseté caractéristique du traître ; les auteurs des mystères peuvent en jouer et développer l'hypocrisie de cet instant :

Ha ! tres chier maistre, Dieu te sault !
Quesse cy ? Que vueillent Juifz ?

Dont vient cy ? Nous sommes trahis !
Baisier te vueil, tout est perdu.

EM 11809-11812

Du point de vue de l'enseignement destiné au public, montrer le caractère faux et mensonger du personnage entre dans une logique didactique. Judas, en tant qu'archétype, participe à la dimension édifiante du mystère, et prend part aux démonstrations de symboles dogmatiques chrétiens à valeur morale, par le contre-exemple. Prêter exagérément tous les péchés et les vices à Judas, c'est montrer au public qu'il est dans le faux, et que les personnages auxquels il s'oppose, le Christ en premier lieu, sont porteurs de vérité. Ce procédé de différenciation du modèle et du contre-modèle est particulièrement propice à une représentation dans les mystères, qui offrent au public et aux lecteurs regard quasi-omniscient sur le bien et le mal.

2) Le Judas de la farce ?

Certaines œuvres ont tendance à exprimer l'archétype par le biais de l'usage du registre comique. Ce phénomène constitue une réelle adaptation générique propre au genre théâtral et à son contexte. Le XV^e siècle est en effet à la fois celui de l'apogée du théâtre édifiant médiéval et celui du développement du genre de la farce. Les mystères tirent le meilleur parti de cette simultanéité en intégrant des éléments comiques et divertissants à leur texte. Aussi le caractère exagérément hypocrite de Judas, tel qu'il est développé notamment lors de la Cène dans *AG*, possédait peut-être un potentiel comique destiné à divertir le public lors de la représentation. Si l'aspect outrageant de la fausseté du personnage est évident, il est difficile de démontrer concrètement si le but était de faire rire le spectateur ou non. De même, Judas s'exprime parfois par des phrases sentencieuses qui prêtent à sourire par leur ton ironique – par exemple dans *JM*, alors que Judas s'apprête à escorter Pilate et qu'il s'arme par prévention d'éventuelles mauvaises rencontres : « Et, pour ce, portons quelque espee : / ung baton porte bon accueil » (3570-3571). Ce « mot » de Judas ne relève certes pas du registre farcesque, mais cette approche du langage semble définir la représentation du personnage sur un plan parodique, venant alléger le poids de l'approche théologique de la Passion et de la trahison représentées.

La *Passion de Semur* est certainement le mystère de la Passion où l'approche parodique est la plus développée, et où la tendance à l'entremêlement du rire et du sacré est la plus nette¹⁴. Le texte n'hésite pas, par exemple, à entremêler la scène du Massacre des Innocents¹⁵ et une séquence mettant en scène la figure du « Rusticus », personnage farcesque par excellence, qui chasse les soldats d'Hérode en leur disant « Mes ung estron sur ton visaige ! » (S 3352). La présence de ce personnage, récurrent dans la pièce, lors de la scène de la Résurrection, où il échange avec les gardes du tombeau sur un ton particulièrement grossier¹⁶, témoigne encore de la grande liberté hybride de ce texte. La structure de l'œuvre se révèle assez originale par rapport aux autres Passions, et les épisodes de la vie de Jésus sont également enrichis de scènes comiques, souvent des dialogues entre Juifs voire de véritables saynètes farcesques mettant en scène le Rusticus – par exemple, la scène où les apôtres Jean et Simon se confrontent au Rusticus et à sa famille car ceux-ci refusent de leur donner une ânesse destinée à l'entrée de Jésus dans Jérusalem (5479-5552).

Judas ne s'insère jamais dans les interventions farcesques des personnages proprement comiques de *S* ; il ne prend pas part aux dialogues des paysans ou des soldats, dialogues souvent particulièrement grossiers. Cependant, certains procédés comiques tirés des répliques de Judas peuvent être rapprochés de ceux utilisés dans les scènes farcesques. Judas est proche du Rusticus en ce qu'il ne perçoit pas l'interprétation spirituelle des événements : Rusticus refuse de prêter son ânesse comme Judas rejette le « gagement » de l'onguent de Marie-Madeleine ; le premier parle avec bassesse, usant notamment d'un vocabulaire scatologique, comme le second parle de bonne chère et d'ivresse. Les deux personnages sont des charnels comiques. Ainsi, lors du dîner chez Simon le Pharisien, il est précisé que Judas boit et mange, dans les didascalies (« *Hic bibat* ») comme dans le texte : « Laiséz moy mangier et bien vivre ; / Jusques je soie saoul et yvre »¹⁷. En plus de s'écarter volontairement de la compagnie de Jésus, Judas est présenté comme un bon vivant, et ce de manière quasi-systématique dans *S*. Après l'onction de Jésus par Marie-Madeleine, Judas s'exclame :

Hee, par la loy Dieu ! quil voudra
Perdre et proffit et chevance
Ce se n'est pour amplir sa pense,

¹⁴ La *Passion de Semur* a, pour l'instant, peu fait l'objet d'études et d'analyses littéraires ; pourtant, la pièce est particulièrement intéressante, notamment du point de vue du mélange des registres, et offre une perspective originale sur certains personnages, comme celui de Judas.

¹⁵ Première journée, v. 3287-3419.

¹⁶ S 8946-9107.

¹⁷ S 4802-4803.

Cy serve celluy quil je sers,
Qu'autre loier je n'y desers.

S 5293-5298

La traditionnelle colère cupide de Judas s'accompagne ici de sa gloutonnerie, exprimée, de plus, par une expression assez prosaïque (« amplifier sa pense »), et rendue ironique par le fait que le personnage vient justement de faire bombance. Cette réplique marque l'idéologie de Judas : en retour de son service auprès de Jésus, il n'attend que de la nourriture et de l'argent. Sa réaction suffisante au moment où Jésus s'apprête à lui laver les pieds (« Cecy ne me doit pas desplaire. / Delivrés vous sans arester »¹⁸) s'oppose à l'humilité des autres apôtres et vient renforcer son caractère vil. Si l'on ajoute à tout cela son départ de la Cène en décalage complet avec le don de l'eucharistie (« Je m'an voix puisque j'ay mangé » !), sa réponse au discours pieux maternel (« Il vault mieux qu'a mangier antande / Qu'a ces parolles que vous dictes »), son défi étonnant (« Bien croy que Dieu puissant sera, / Quant ce chapon s'an vollera ») et sa non moins étonnante réaction face au miracle du coq (« « J'ay icy malvoise saison, / Je n'y pouroie mon ventre emplir », le Judas de *S* est décidément défini par sa gloutonnerie. Son discours démontre que le personnage est, dans pratiquement chaque scène où il apparaît, aveugle aux actes et paroles sacrés (l'eucharistie, le message de piété...), même lorsqu'ils sont prodigieux (le miracle). L'aveuglement de Judas face au message divin est de plus en plus clair dans la pièce, sa réaction matérielle et gourmande face au miracle du coq cuit confirmant définitivement son entêtement pécheur. Le caractère farcesque de la scène du miracle est, par ailleurs, mis en évidence par le dialogue opposant Judas à sa mère qui s'avère être aussi son épouse : la mésentente du couple est un thème topique du comique médiéval et de celui de la farce en particulier. Ici, la scène de ménage est tout de même adaptée au caractère édifiant de l'œuvre : la dispute part certes d'un élément du quotidien (l'argent, élément tout aussi typique de la farce), mais la femme y oppose, dans *S*, un discours religieux.

L'entêtement glouton de Judas, exprimé régulièrement par un vocabulaire familier, fait entrer sa représentation dans le registre théâtral comique. Le traître est cependant loin d'être aussi grotesque que le Rusticus ; il n'est pas non plus le « rusé » de la farce¹⁹, ce qui aurait pour risque de le rendre sympathique aux yeux du spectateur voire de créer une connivence entre le public et lui. Judas est plutôt ridiculisé, au même titre que les diables et les Juifs, ce qui permet

¹⁸ *S* 6005-6006.

¹⁹ Dans *S*, même si Judas est représenté en personnage comique, il ne correspond pas à l'archétype du rusé de la farce ou du fabliau. Il n'est ni un Pathelin ni un Renart. L'« engin » de Judas, dont il est plutôt question dans *EM* ou encore dans *AG*, n'y semble pas exploité en tant que trait de caractère comique (à l'inverse de Satan, dont la ruse est ridiculisée : voir par exemple *AG* 7259-7424).

une mise à distance de ces personnages avec le public. Judas devient, avec *S*, un archétype du mal parodié. Véronique Dominguez a montré comment, dans les mystères de la Passion, Judas fait partie des « corps en joie », qui sont des « contre-types du Christ »²⁰, ce dernier étant, au contraire, représenté dans un « corps souffrant »²¹. Cette observation est, d'après nous, particulièrement valable pour la *Passion de Semur*, où le traître est représenté comme un jouisseur, dont la joie charnelle et pécheresse l'oppose au modèle christique. Judas se confirme donc en archétype contre-moral : tant sa ridiculisation comique que le modèle souffrant qu'on lui oppose incitent les spectateurs à se détourner de la jouissance des biens matériels pour aller vers le bien. Le sort du traître à sa mort, développée et diabolisée dans *S*, confirme le message théologique : Judas avait un corps en joie mais aura une âme en peine, pour l'éternité.

3) Judas, les diableries et les « juiveries »²²

Dans le théâtre des mystères, le registre comique, notamment dans son rapport à la représentation de la violence, est étroitement lié à celle des diables et des enfers. Judas, en tant qu'archétype du mal développé sur le plan comique dans *S*, ne se rapproche ni du « rustique », ni du rusé de la farce : se rapproche-t-il des diables ? Il a déjà été question de la manière dont les mystères amplifient le rapport qu'a Judas avec les figures infernales, notamment par des ajouts de scènes de tentation (principalement dans *JM*) et par sa mise à mort, à laquelle les diables prennent plus ou moins part avant d'emporter son âme en Enfer. Les actions de Judas peuvent donc être diabolisées au théâtre, et le traître lui-même peut assumer cette dépendance dans son discours (surtout lors de ses dernières paroles avant la mort, qui évolueront progressivement vers un testament infernal, très développé par Jean Michel). Le thème de l'influence du diable sur Judas, tiré de l'Évangile de Jean, est en effet manifeste dans son discours, notamment lors de la scène finale du personnage, où le mot *diable* est considérablement présent dans le discours du traître – ici dans *G* :

Bien m'ont les deables enbahy

G 1683

²⁰ *La scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 148. Selon Véronique Dominguez, « le contre-type parfait du Christ dans les mystères est assurément Judas » (*ibid.*, p. 158).

²¹ *Ibid.*, p. 77.

²² Terme employé notamment par Jelle Koopmans : voir *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : Hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, PUF, 1997, p. 141-142.

Au diable je me vois donner	G 1716
A cent dyables je me rent quites	G 1722
Diabes, prenez mon esperit !	G 1726

Les œuvres nuancent cependant l'influence diabolique sur Judas en lui laissant finalement le choix de ses actes et notamment du suicide (seul *S* est plus ambigu dans sa représentation des deux diables tirant la corde de la pendaison). La diabolisation de Judas peut-elle alors être perçue dans sa construction langagière ?

Le développement des diables dans le théâtre médiéval doit plus à l'invention artistique et littéraire qu'à la Bible²³ ; ils deviennent finalement, dans les œuvres dramatiques, des personnages importants et structurants, notamment dans la conception dramaturgique des dialogues alternant entre les différents espaces. Les raisons de leur développement théâtral relèvent à la fois de leur intérêt de divertissement pour le public et de leur caractère paradoxalement édifiant (car évidemment contre-exemplaire). Depuis le XIV^e siècle, le théâtre des mystères aime à représenter des scènes de dialogues entre les diables en Enfer, sous une forme qui sera de plus en plus harmonisée au fil des œuvres, jusqu'à celle d'Arnoul Gréban qui en est sans doute le modèle le plus représentatif. Il a déjà été démontré que ces scènes, appelées *diableries*, appliquent des procédés précis faisant de la prise de parole des diables un discours discordant en comparaison des autres personnages, le caractère hors norme de leur discours symbolisant ainsi leur distinction monstrueuse. La voix démoniaque est surtout caractérisée par une certaine confusion vocale reposant sur un effet de cacophonie et sur un langage familier comprenant de multiples insultes, mais aussi par des effets comiques de jeux de mots et de répétitions. L'usage de ces procédés littéraires dans la construction de la voix diabolique a été analysé par Élyse Dupras²⁴. Pour l'illustrer de nouveau, voici un extrait d'AG dans lequel Lucifer (seigneur des enfers selon Arnoul Gréban) et d'autres démons ridiculisent et torturent Satan qui vient d'annoncer la naissance de Jésus :

LUCIFER

Faulx dragon, faulx matin famis,
 perverse tortue mortelle,
 m'apporte tu ceste nouvelle,
 la plus despite et plus mauvaise [...] ?
 Suz, Belzebuth, viens si le lye

²³ Voir Georges Minois, *Le diable*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 5-50.

²⁴ *Op. cit.*, p. 73-110.

devant moy de chaines de fer
emflambee du feu d'enfer,
plus ardent que feu de tempeste,
et le batez par tel moleste
qu'il soit brullé de part en part.

SATHAN

A, mercy, maistre !

BELZEBUTH

C'est trop tart ;

vous avez ung *pugnivimus*
sur vostre groing, villain sauldart.

SATHAN

A, mercy, maistre !

ASTAROTH

C'est trop tart. [...]

SATHAN

A, mercy, maistre !

LUCIFER

C'est trop tart ;

vous avez ung *pugnivimus*. [, etc.]

AG 7339-7360

Plusieurs procédés caractéristiques des diableries peuvent être observés ici : la détermination monstrueuse et animale des diables par Lucifer même, le caractère violent et insultant de son discours, l'omniprésence du feu en tant que châtiment, la cacophonie créée par les répliques courtes et par la division des vers entre les répliques ou encore l'effet comique produit par le mélange des registres de langue : si Lucifer, injurieux, insulte Satan de « villain sauldart », il veut également lui donner un *pugnivimus*²⁵. Ainsi le langage des diables incarne le désordre, corrélé à l'imaginaire des enfers et opposé à celui du Ciel. L'insertion du comique voire du grotesque dans le théâtre religieux permet à la fois au public de se divertir et de prendre ses distances avec ces figures monstrueuses.

La représentation langagière de Judas dans les mystères le rapproche-t-elle des diables, confirmant ainsi son appartenance à la collectivité dramatique du mal ? La parole du personnage peut observer certains procédés similaires, notamment dans le vocabulaire – par exemple, le « feu » de la trahison contenu en son cœur²⁶, ou encore l'énumération militaire au moment où le personnage met en place l'arrestation auprès des Juifs (à rapprocher des répliques d'apostrophes diaboliques et de tortures infernales, comme celle de Lucifer un peu plus haut) :

Laissez moy faire :

²⁵ Ce terme, au Moyen Âge, rentrait dans un vocabulaire spécifiquement juridique, et devait déjà s'avérer assez obsolète pour l'époque.

²⁶ Par exemple AG 18214-18219.

[...] bailliez moy gent a grant nombre,
faictes saillir sauldars pietons,
atout arcs, atout viretons,
gens de commun et bonnommeaulx,
varletz, foulons, gardechevaulx,
bedeaulx, garsons et coquinaille :
n'y ara si meschant merdaille
que tout ne nous viengne a prouffit.

AG 18520-18529

Judas ne prend cependant jamais part aux dialogues diaboliques collectifs, bien qu'il constitue l'un des rares personnages des Passions à entrer (plus ou moins, selon les œuvres) en contact avec les diables. Même dans les mystères où des diables viennent le tenter (notamment les trois diables de Judas dans *JM*) en s'adressant directement à lui, il ne semble pas les entendre, ou, en tous cas, ne leur répond pas. Jean Michel est le seul à donner la parole à l'âme de Judas en Enfer, et justement au sein d'une scène typique de diablerie et de torture infernale : l'âme de Judas pourrait alors, comme Satan dans la scène vue un peu plus haut, être victime des diables tout en appartenant symboliquement, par le discours, à leur communauté. Mais l'âme, qui a pris la parole un peu plus tôt, reste à présent silencieuse :

Ycy tourmentent Judas.

DESESPERANCE

Sus, dyables, sus, a luy, a luy !

Temps est de commencer l'esbat.

LUCIFER

Que le traistre soit assailly !

Sus, dyables, sus !

SATHAN

A luy, a luy ! [...]

ASTAROTH

Sus, dyables, sus, a luy, a luy !

Temps est de commencer l'esbat.

JM 24034/24035-24042

On remarque la présence symbolique de Désespérance parmi les bourreaux infernaux du traître ; Judas en est cependant une victime silencieuse, qui ne prend pas part au dialogue codifié de la diablerie, et reste donc différencié et séparé du collectif démoniaque.

Surtout dans les mystères du XV^e siècle, il n'est pas rare de trouver des personnages humains reprenant les mêmes procédés de langage que les diables. Les dialogues des Juifs démontrent ainsi l'appartenance de ces personnages au plan diabolique²⁷. Dans le contexte de

²⁷ Voir notamment les scènes de torture de Jésus chez AG :
BRUYANT

l'antijudaïsme médiéval, les Juifs sont représentés au théâtre comme les hommes-diables par excellence, et cela transparaît dans leur approche poétique, leur discours se définissant comme celui de diables humanisés. Comme les diables, ils constituent un opposant sacré et collectif, aussi divertissant que repoussant et contre-exemplaire pour le public²⁸. Judas est-il un homme-diable au même titre que les Juifs des mystères, voire l'homme-diable par excellence ? En tant que traître majeur du christianisme, Judas est depuis longtemps perçu comme un symbole du judaïsme, image largement véhiculée en littérature. Sa représentation dans les mystères poursuit cette tradition : dans certaines scènes de dialogue avec des Juifs, Judas semble appartenir, stylistiquement, à leur communauté diabolisée. Lors de la scène de l'arrestation dans *AG*, on retrouve les insultes, répétitions et effets de polyphonie dans les répliques de Judas et des Juifs, ici au moment de leur chute collective :

ROILLART

Quel dyable nous a aterré ?

Voicy bonne tresbucherie.

DENTART

Quant j'ay bien tout considéré,

quel deable nous a aterré ?

JUDAS

Autrefois vous ay declairé
qu'il scet beaucoup d'enchenterie.

Levez sus, pute progenie !

Vous a ja la crainte alteré ?

GADIFER

Quel deable nous a aterré ?

Voicy bonne trebucherie.

Je vueil sçavoir premierement
dont on vueult que nous le batons.

JHEROBOAM

De poins.

BRUYANT

Mais de bons gros bastons

sy ne nous blesserons pas tant.

ESTONNÉ

Or, frappons sur luy a tastons.

MALCUIDANT

De poins.

ESTONNÉ

Mais de bons gros bastons. [, etc.] *AG* 20851-20856

Dans cet exemple, la violence de la scène contraste avec la ridiculisation des personnages, grotesques, bourreaux qui ne veulent pas se faire mal. Le rapprochement entre les Juifs et les diables transparaît notamment dans la répétition comique ainsi que dans la rapidité du dialogue.

²⁸ Voir *supra*, p. 71-73, pour le contexte historique de l'antijudaïsme. Sur le plan socio-historique, Jean-Pierre Bordier fait remarquer que « Beaucoup d'acteurs et de spectateurs de ces pièces n'avaient jamais vu de Juifs, les expulsions et les persécutions des XIII^e et XIV^e s. ayant fait leurs preuves dans le nord de la France, mais l'antisémitisme n'a pas besoin de Juifs pour se donner libre cours » (*op. cit.*, p. 459).

JUDAS

Il scet beaucoup d'enchanterie :
autrefois l'ay je declairé.

AG 19059-19070

En plus de son appartenance au dialogue diabolisé des Juifs, Judas est également caractérisé, dans ce dialogue, par son autorité (« Levez sus, pute progénie ! Vous a ja la crainte alteré ? »). Un peu plus tôt dans le même texte, au moment des préparatifs de l'arrestation, Judas a dit trois fois à Caïphe vouloir être le « capitaine » de la troupe armée :

JUDAS

Faites les moy saillir tousjours
et ne vous chaille ou je les maine.
Je vueil estre leur capitaine
tout seulet pour les bien mener ;
pour avoir prise plus certaine,
je vueil estre leur capitaine.

ANNE

Sus, compagnons, chascun se peine
de soy tres bien enbatonner !

JUDAS

Je vueil estre leur capitaine
tout seulet pour les bien mener
et vous leur verrez admener
ja tost vostre fort adversaire.

AG 18508-18519

Judas est encore défini par son autorité mais aussi par sa volonté de « mener » les autres personnages. D'ailleurs, la répétition du vers « Je vueil estre leur capitaine » n'entre pas, cette fois-ci, dans un procédé polyphonique de répartition de la répétition entre les répliques des différents personnages : si la figure de la répétition est propre aux scènes collectives de diables et de Juifs dans les mystères, Judas se l'accapare ici, seul.

Beaucoup d'autres mystères mettent en scène la manière dont Judas prend les commandes de l'arrestation, et ce motif, qui est en soi un ajout au récit canonique, semble devenir traditionnel. Dans *G*, la parole injonctive de Judas encadre celle des soldats²⁹ ; dans *EM*, Judas mène la troupe et donne les ordres (« Messeigneurs, chascuns si s'avance / Nous aprochons fort le jardin »³⁰). Dans *AG*, les nombreux impératifs et le vocabulaire utilisés par Judas en font même un stratège militaire :

²⁹ *G* 1172-1191.

³⁰ *EM* 11753-11754.

Sus, sus, seigneurs, plus ne targiez,
suivez moy tous en ordonnance !
Ne homme si hardy ne s'avance
fors ainsi que je luy diray ;
tous droit au lieu vous conduiray
ou nous chargerons nostre prise

AG 18584-18589

Compaignons, cessez vostre plet :
le mains bruit nous est le meilleur.

AG 18618-18619

Sus, compaignons, il fault sortir :
chascun se mette en ordonnance,
chascun appoincte dart et lance
et vous maintenez par advis.

AG 19019-19022

Judas s'avère également un bon chef militaire dans *JM* :

Ycy fait Judas mectre les gendarmes en bataille en deux halles.

Or, sus, mectés vous en deux halles,
une partie ça, l'autre la ;
rengés vous par ordre ! Hola,
homme de son renc ne desplace !
Vien ça, grande vielle harasse,
grand viel estellon de taverne,
va devant otout ta lanterne.

AG 19739/19740-19746

Judas harangue les soldats... tout en les insultant. L'expression verbale de son autorité vis-à-vis des Juifs est comparable à celle de Lucifer vis-à-vis des diables³¹. Judas est alors représenté en chef des Juifs, conformément à son image médiévale de représentant du judaïsme.

De la même façon, le vocabulaire utilisé par Judas s'apparente à celui des autres représentants du judaïsme : on peut penser, par exemple, à l'emploi du lexique militaire et, surtout, à celui de l'argent et du commerce. Judas adopte le discours matériel et cupide des Juifs, voire le complète, notamment dans la scène du décompte des trente deniers ajoutée dans certains mystères³². Symboliquement, le discours de Judas, répète, complète et même développe celui des Juifs. Il s'en retrouve plus « judéisé » que diabolisé, par sa voix même, celle-ci intégrant les codes formels de différenciation entre la parole du bien et la parole du mal.

Cependant, contrairement aux Juifs des mystères, Judas n'est pas un « homme-diable » typique et constant. Avant qu'il ne se rende auprès des Juifs afin de leur vendre son maître, seul

³¹ Voir l'exemple transcrit précédemment.

³² Voir notamment *S* 6055-6079, et *supra*.

son caractère pécheur et notamment cupide le rapproche symboliquement d'eux. Au moment de la trahison, son discours commence à s'intégrer plus concrètement au leur : Judas exprime d'ailleurs à partir de ce moment son sentiment d'appartenance à leur religion (« notre loy »³³). Puis vient la dernière étape de son intégration : celle où, au moment de l'arrestation, il devient le « cappitaine » des Juifs. En tant que traître, Judas s'est lui-même exclu d'une possible appartenance au collectif du bien et est entré dans le collectif du mal humain (représenté par les Juifs) sur lequel il prend même le dessus. Or, ses remords et son désir de retourner l'argent de la trahison au Temple vont l'exclure de nouveau du collectif judaïque ; cette exclusion est bien visible dans *EM*, où Judas, après avoir fait le commandant, s'humilie à présent devant les Juifs : « Juifz, devers vous sui venus, / Humblement vous pri et requier » [, etc.] (*EM* 13023-13024). Un Juif le chasse violemment (« Tais toy, lodier, fui t'en de cy, / De ta vente ne nous est pas, / Fui t'ent, fui t'ent plus que le pas, / De ton argent nous n'avons cure »³⁴), renversant alors les rapports de force instaurés lors de l'arrestation. En réponse à Pilate qui lui demande ce qu'il se passe, le Juif remet Judas à sa place, celle de la communauté apostolique, qu'il a trahie : « C'est ung des disciples Jhesu / Qui son maistre voloist ravoir »³⁵.

Judas n'a donc appartenu à un collectif archétypal et représentant du mal que très ponctuellement. Le Judas chef des Juifs, représentant du judaïsme, est bien représenté dans les mystères, le rapprochant par la même occasion des diables, avec qui ils partagent un même ensemble symbolique et stylistique. Néanmoins, l'archétype individuel est plus fort : Judas est « le pire », et en tant que pire pécheur (traître, suicidé, damné), il dépasse l'archétype collectif qu'il ne peut intégrer. C'est pourquoi le châtement est exemplaire : Judas pourrait revenir au bien en demandant le pardon, mais au lieu de cela, il se tourne vers le mal qui le rejette (les Juifs au Temple) puis en fait sa victime (les diables en Enfer) – dans tous les cas, Judas sort du collectif.

³³ Répété à plusieurs reprises dans *Biard* (302 ; 306 ; 310).

³⁴ *EM* 13033-13036.

³⁵ *EM* 13039-13040.

II/ Judas, simplement un homme ?

La voix de Judas, la voix du mal ? Parfois diabolisée, parfois grotesque, elle fait de lui un pécheur archétypal, qui s'oppose au discours de souffrance et de spiritualité du Christ, venant confirmer la dichotomie progressive formulée par Anne Lafran : « Dans un processus inversé, plus le Christ s'humanise, souffrant sur la croix, plus Judas se déshumanise »³⁶. Cependant, le lyrisme introduit dans le discours du traître dès les premières Passions dramatiques vient apporter une grande nuance à cette affirmation. Si Judas dépasse l'appartenance à un collectif du mal, ne dépasse-t-il pas même sa construction archétypale individuelle ? Les mystères, notamment les plus tardifs et en premier lieu celui d'Arnoul Gréban, vont faire évoluer la voix de Judas vers une humanisation par sa complexification.

1) Judas du collectif à l'individu(el) : conscience et remords

Éloigné volontairement des dialogues apostoliques, écarté des dialogues diaboliques, Judas se révèle très seul. Xavier Leroux a ainsi montré le cheminement – ou l'« itinérance » – du personnage depuis l'appartenance collective jusqu'à l'aspiration individuelle, parcours marqué par l'usage du discours dramatique dans AG³⁷. Chez Arnoul Gréban, Judas se démarque finalement assez peu du groupe des apôtres lors des différents épisodes de la vie publique du Christ – sa réaction est la même que celle des autres disciples, par exemple, au moment où une cananéenne s'approche de Jésus afin de demander grâce pour sa fille malade :

SAINT PIERRE

Faictes ceste femme en aler,
sire, ou luy passez sa demande.

JUDAS SCARIOT

Elle nous fait ung grant esclande
de huchier ainsi après nous.

AG 12258-12261

³⁶ *Op. cit.*, p. 192.

³⁷ « Itinérance de Judas dans la Passion d'Arnoul Gréban », art. cit.

Judas et Pierre sont, pour l'instant, du même avis, et on remarque la conscience collective de Judas qui s'intègre à un « nous » répété. Le texte d'AG se rapproche ainsi de l'Évangile de Matthieu (15,23), où la réaction des apôtres est effectivement collective, mais le fait de faire de Judas l'un des représentants de ce discours collectif, de ce « nous », n'est pas un hasard. C'est au moment du repas à Béthanie que Judas passe du discours impersonnel (« Dont sert ceste perdition ? »³⁸) au personnel (« Suis je ainsi reparlé pour elle ? »³⁹), autrement dit du « nous » au « je ». Cette première personne sera définitivement séparée du collectif par un « vous » distancié :

j'endure beaucoup de miseres
pour vous et, a vostre faveur,
[...] J'en ay la paine et le travail
quant les autres sont a reppos.

AG 17764-17769 (nous soulignons)

Si son nouveau « nous » est la collectivité juive (« nostre loy »), et que Judas en est souvent représenté comme un représentant, il s'en démarque au théâtre ne serait-ce que par sa voix et sa présence scénique : les courtes intégrations de Judas à leur discours collectif et discordant alternent avec de grands monologues développés. Judas est souvent seul, surtout dans les trois mystères du XV^e siècle en quatre journées (*EM/AG/JM*) qui développent de manière importante ses monologues et apartés et donc son individualité.

Cette démarcation peut-elle simplement s'expliquer par le fait que Judas est avant tout construit comme un archétype individuel ? Pas seulement : Judas devient individu. Bien que d'origine mythologique, l'ajout légendaire de son passé précise les traits et la vie du personnage, ce qui n'est pas le cas des autres apôtres ni des personnages Juifs. Dans *EM*, le fait que Judas fasse à plusieurs reprises référence à sa femme et ses enfants à nourrir le rapproche d'une forme de réalisme quotidien, et l'humanise donc – sans toutefois que cela ne justifie son péché. La différence est frappante entre la *Passion de Semur*, pourtant datée du XV^e siècle également, et le cycle commencé par Eustache Mercadé. Dans *S*, la scène familiale de Judas (le dialogue avec sa mère-épouse au cours duquel un chapon ressuscite) en fait un personnage de farce, aveugle au message de la chrétienté ; à l'inverse, la mention (non mise en scène) de la famille de Judas dans *EM* le rend certainement plus crédible et proche du public. Même dans ce dernier texte, qui, dans sa volonté de montrer la Passion comme un combat dramaturgique du bien et du mal,

³⁸ AG 15920.

³⁹ AG 15972.

observe une construction assez manichéenne, Judas est humanisé et nuancé, notamment lors du monologue où il exprime son remords après la trahison⁴⁰.

Arnoul Gréban va plus encore développer cette nuance individualisante chez le personnage, dont la conscience est déployée. L'apparition de Judas le place dès le départ dans une posture différente des autres apôtres, puisqu'il y est développé par un monologue d'autoportrait au ton très lyrique. Le futur traître se présente et raconte son passé à la première personne, avec une grande lucidité sur sa propre méchanceté :

Je suis le maleuré Judas
en qui tant de mal se maintient
[...] Je suis le pire et plus infame
[...] et l'omme le plus mal fortuné.
[...] O pervers cueur infortuné,
en tout mal commetre obstiné,
quant en toy recongnois tel blasme,
mauldis mille foiz corps et ame
et l'eure quant onques fus né !
A la dame de beau maintien
qui oncques me fit plus de bien
et me nourry de ma jeunesse,
j'euz en mon faulx cueur hardïesse
que de tuer son propre filz.
O mauvais murtrier, que mal fis !

AG 10985-11005

Les regrets de Judas à propos de ses crimes passés sont perceptibles dans dans son *planctus* lyrique et pathétique : « O pervers cueur infortuné » ; « O mauvais murtrier, que mal fis ! ». Le personnage a bien conscience de sa culpabilité personnelle – celle du « je » ou celle de son « cueur ». La culpabilité est cependant, dans son discours, liée à l'infortune (« maleuré », « mal fortuné », « infortuné »). La mauvaise fortune se mêle donc à ses remords, qui paraissent cependant bien présents : la référence à la Vie de Judas permet à Arnoul Gréban de faire de Judas un meurtrier qui souhaite se repentir. Dans la tirade d'autoportrait de Judas, l'omniprésence du « je » marque plus une lucidité et une conscience de lui-même (et de son propre mal) qu'un égoïsme. Cela se renversera plus tard, au moment de la colère de Judas à l'encontre de Marie-Madeleine, où le « je » de Judas le rendra paradoxalement aveugle à son propre mal.

⁴⁰ EM 12978-13022.

Arnoul Gréban introduit en tous cas Judas en tant que personnage conscient. Ses regrets semblent sincères (bien que déjà ambigus quant à sa complète culpabilité personnelle) : Judas est présenté dans une volonté de dépasser son propre mal et ses péchés passés, et donc, en somme, de se repentir. La dimension archétypale du personnage est ainsi outrepassée par l'apport de sa conscience. « Le pire suis, je croy » : ces propositions juxtaposées résument l'ambiguïté et la nuance de la construction du personnage par Arnoul Gréban – Judas est à la fois un symbole archétypal, avec ce que cela comporte d'hyperbolique, et un homme conscient.

Que reste-t-il, alors, de la conscience de sa propre culpabilité, une fois la trahison passée, comme un premier échec de son repentir ? Au moment du remords de Judas, qui le conduira au désespoir, sa sincérité paraît ambiguë. Dans *P*, Judas semble surtout regretter car il se pense damné :

Las moy chetis, com sui dampnés !
Quant mon seigneur ai la mort livree !
L'ame de moy en est dampnee.
Je l'ai vendu par traïson.
Certes j'avrai mal guerredon.

P 456-460

Chaque vers où Judas fait référence au sort de Jésus est contrebalancé par un vers renvoyant à son propre châtement futur (« com sui dampnés ! » ; « L'ame de moy en est dampnee » ; « Certes j'avrai mal guerredon »). Le « je », présent à chaque vers, reflète bien ici son égoïsme. Avant cela, le personnage est sans cesse dans le présent ou le futur performatif – il est terrestre, matériel, et, en quelque sorte, « ne voit pas plus loin que le bout de son nez » ! Lorsqu'enfin Judas pense à un avenir éternel, il fait erreur, et son remords semble plus dû à cette peur de la damnation future qu'à un véritable repentir spirituel. Lorsqu'ensuite il rend les deniers aux Juifs, il ne croit toujours pas en le pardon car selon lui son péché dépasse le pardonnable : « Trop ai pechié a desmesure, / Jamais Diex n'avra de moy cure »⁴¹. Il se dit « chetiz », « esperdus »⁴², « De pechié morz et confundus »⁴³ et c'est la raison pour laquelle il décide d'aller se pendre. Sa décision est également spontanée et le futur qu'il utilise pour évoquer son suicide se veut sans doute encore performatif, comme le montre le « maintenant » employé finalement :

⁴¹ *P* 463-464.

⁴² *P* 469.

⁴³ *P* 470.

Le monde de moy deliverrai,
A un arbret je me pendrai
De ma courroie maintenant.

P 471-473

Dans la tension entre le présent et l'éternité, Judas ne se détache pas de l'immédiateté, malgré tout.

Après *P*, les tirades ou monologues du remords de Judas se voient de plus en plus développer lyriquement. Dans *EM*, la plainte lyrique correspond justement à la prise de conscience du personnage, qui réalise à la fois sa culpabilité, sa déloyauté et sa cupidité :

Las ! maisement lui ay rendu
L'amour laquelle me monstroït
Quant a sa mort ay contenu
Et par moy tel paine reçoit !
Hé ! convoitise malheureuse,
Maudicte sois tu, c'est pour toy !

EM 12982-12987

Témoin de l'émotion du personnage, le ton pathétique coïncide avec la prise de conscience par Judas de son propre mal ; ce registre se perd peu à peu dans la suite de la tirade, alors que Judas croit trouver une solution (celle de tenter de réparer son erreur en rendant les deniers aux Juifs et demandant le Christ en retour), qui s'avèrera une nouvelle erreur.

Arnoul Gréban est sans doute l'auteur qui portera le plus cette progression sinueuse et ambiguë du remords de Judas au théâtre. La prise de conscience de Judas y est visuelle puisqu'il éprouve ses premiers remords après la trahison au moment où il aperçoit son « maistre qu'on enmaine / assez piteusement traictié »⁴⁴. Son discours rejoint alors celui de sa première apparition : « O mauvais meurtrier, qu'as tu fait ? »⁴⁵. Judas accuse de nouveau son « mauvais cueur et terrible »⁴⁶ et pourrait ainsi accéder à nouveau au repentir et à l'espoir de pardon. L'intervention des diables et surtout celle de Désespérance seraient-elles alors à l'origine de sa dernière faute, alors que Judas était une nouvelle fois sur la voie du repentir sincère ? L'ultime dialogue de Judas, avec Désespérance, laisse finalement paraître une sincérité ambiguë chez le personnage. Ce dernier prétend bien avoir respecté toutes les étapes afin d'être pardonné : la confession, la réparation et le remords sincère⁴⁷. La forme rationnelle voire argumentaire de

⁴⁴ AG 21077-21078.

⁴⁵ AG 21083, à rapprocher du vers 11005 cité plus haut.

⁴⁶ AG 21091.

⁴⁷ Tu fais doncques conclusion
que de mort doye estre ravy.

son raisonnement vient cependant mettre en doute cette sincérité de « cœur » qu'il revendique. Arnoul Gréban dépasse les types et rend les actions des personnages nuancées sinon ambiguës voire complexes. Deux interprétations de ce dialogue sont alors possibles : soit Judas éprouve toujours un remords sincère, mais cela est peu probable puisqu'il cède à la tentation du désespoir, soit son repentir n'est pas complet et Désespérance vient justement représenter, symboliquement et allégoriquement, son doute subsistant.

La représentation, directe ou allégorique, de Judas croyant son repentir impossible après la trahison est aussi une belle démonstration du sentiment de culpabilité, adapté lyriquement dans le discours du personnage. Cette représentation possède aussi une valeur morale : il s'agit de montrer au public qu'il ne faut pas céder au désespoir de la culpabilité. Un sentiment sincère de Judas, qui se repent, se confesse et reconnaît sa faute, le rend pardonnable. C'est ce que montre la *Passion de Semur* en faisant intervenir la Vierge auprès de lui ; c'est aussi ce que montrent Arnoul Gréban et Jean Michel en donnant à entendre puis à voir le passé de Judas, pour lequel il est pardonné par le Christ et même accepté au sein de sa communauté. La nuance et la complexité du traître, notamment dans *AG*, en font un homme toujours entre la possibilité du repentir et celle du péché, autrement dit entre la possibilité du bien et celle du mal.

2) Entre le mal et le bien : complexité de la parole

N'est-ce pas surtout ce cheminement qui importe aux auteurs des mystères ? Ces textes et leur représentation avaient pour intérêt et pour particularité de donner à voir le Ciel et l'Enfer, tout en les différenciant nettement – tant sur le plan dramaturgique que sur le plan scénique, par la répartition des décors en *mancions*. Judas est, surtout chez Arnoul Gréban, entre la possibilité du Ciel (du pardon et du salut) et celle de l'Enfer. Sur terre guette la tentation du péché, tandis que le Christ apporte le message divin. Les hommes sont dans l'entre-deux : c'est ce que cherchent à démontrer les mystères de la Passion, dans la lignée des miracles dramatiques⁴⁸. Par son appartenance plurielle mais aussi par sa marginalité, Judas est représentatif de cette

Comment ? J'ay fait confession
en tant que je dis peccavi,
puis ay fait satisfacion
en tant que les deniers rendy,
et puis eu tel contricion
qu'a peu le cuer ne me fendy. AG 21825-21832

⁴⁸ Voir par exemple le cheminement entre le bien et le mal, entre la dévotion au divin et la tentation du diable, dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf.

difficulté de l'humanité à se tenir entre deux camps. C'est ce que symbolise sa pendaison, pour laquelle la métaphore d'une mort « entre ciel et terre » est exploitée depuis longtemps en littérature⁴⁹. L'image est reprise dans le texte de *R*, dans lequel Judas choisit la pendaison car il ne mérite ni le ciel, ni la terre⁵⁰. C'est également comme cela que Judas est (auto-)introduit, de manière prémonitoire, par Arnoul Gréban : « je m'esbahis hault et bas / comment la terre me soustient »⁵¹ ; « La terre m'argüe et difamme, / le ciel encontre moy proclame / comme ung murtrier habandonné »⁵². Mise en scène et en spectacle, la mort de Judas devait d'autant plus faire valoir l'opposition entre le traître, chassé du ciel comme de la terre, et son maître trahi, dont la mort relie le ciel et la terre par le symbole de la Croix.

La dichotomie entre le Ciel et la terre est aussi celle de l'éternité et du temporaire, de l'âme et du corps. Judas est un charnel, comme les mystères de la Passion le montrent, pécheur cupide ancré dans le plaisir du corps et de l'instant. Or les pièces du XV^e siècle mettent en scène, au moins dans un but didactique, ce pour quoi Judas fait erreur par son choix : le corps n'est que l'enveloppe terrestre de l'âme, qui, elle, est éternelle⁵³. Ce dogme important du christianisme est d'ailleurs également passé à travers la parole du Christ, dont le sacrifice n'a effet que sur son corps : « Sur mon corps acomply sera / tout ce que les prophetes sains [...] / ont adnoncé de ma venue »⁵⁴. C'est seulement l'humanité de Jésus, son enveloppe terrestre, qui est sacrifiée. La représentation de la mort de Judas va plus loin dans la représentation de cette thèse dogmatique, puisque cette scène permet de donner le spectacle de la séparation du corps et de l'âme. Cette séparation, symbolisant le passage de Judas du temps présent à l'éternité, de la vie terrestre temporaire à l'au-delà, est matérialisée dans les mystères du XV^e siècle, mettant en scène l'« accouchement » de Judas de sa propre âme récupérée par les diables pour être emportée en Enfer. Dans *EM*, la séparation semble douloureuse : « Mon ame part, mon col se tort ! Ahors, crever je sens mon ventre ! »⁵⁵.

⁴⁹ On trouvait déjà cette explication poétique de la pendaison chez Arator : voir *supra*, p. 60-61. La *Légende dorée* reprend et diffuse cette image dans le chapitre 45 sur saint Mathias, intégrant la Vie de Judas.

⁵⁰ « Je ne puis pas estre en terre, / Je ne puis pas monter au cier, / Quar suis tant pleynt de pechiés » (*Roman* 379-381).

⁵¹ AG 10987-10988.

⁵² AG 10992-10993.

⁵³ Le Moyen Âge suit en cela le point de vue augustinien : le corps sert la recherche du salut de l'âme et d'une éternité sacrée.

⁵⁴ AG 13255-13258.

⁵⁵ AG 13143-13144.

Chez Gréban, non seulement la séparation est mise en scène mais elle est poétisée dans le discours du traître. L'hésitation de Judas face au suicide est définie dans ses propres termes comme un tiraillement entre son âme et son corps :

Mon ame est tant lasse de vivre
et tient son corps a si grant charge
qu'il convient qu'elle s'en descharge
et ne quiers que moyens de faire
affin qu'elle s'en puist deffaire.
Leur tres humaine compaygnie,
qui jadis fut d'amour unie,
se tourne en perturbacion,
en pleur et lamentacion
tant que mon ame het son corps
et le corps l'ame [...]

AG 21683-216993

L'humanité voudrait se définir par l'amour de l'âme et du corps ; or la souffrance, ici celle du remords de Judas, est vécue comme leur divorce. Le traître voit la mort comme un soulagement, le corps pouvant se libérer de l'âme. Judas constitue un parfait symbole de la division de l'âme et du corps et surtout de la contradiction entre les deux. Jean Michel, qui reprend le texte d'AG, y ajoute une courte précision qui explicite le rôle de Dieu dans l'« humaine compaygnie » amoureuse de l'âme et du corps (« L'humain amour, que Dieu vould mectre / entre l'ame et corps en mon naistre, / se tourne en parturbacion [, etc.] »⁵⁶) – ce qui explique pourquoi, seulement un peu plus loin dans sa tirade, Judas se tourne non plus vers Dieu mais vers les diables.

La construction de Judas en personnage négatif est souvent ambivalente dans le mystère d'Arnoul Gréban, qui en fait un personnage indécis et complexe. Ce qu'on pourrait appeler la « bipolarité » du personnage entre bien et mal est représentée par l'opposition entre l'esprit et la chair, entre l'âme et le plaisir corporel. Par des images poétiques, l'auteur démontre la force de la tentation :

La traÿson de mon couraige
ne se puet oster ne reffraindre :
le feu n'en sçaroient estaindre
toutes les gouctes de la mer.
Il le me convient consommer,
je ne me puis plus contrefaire.

AG 18214-18219

⁵⁶ JM 23560-23562.

Sa trahison est comme un feu en lui et doit être *consommée*. Si l'image du feu renvoie immédiatement aux enfers, celle de l'eau relève ici d'un imaginaire divin et purificateur⁵⁷. Mais le combat entre le bien céleste et le mal infernal est bien présenté, dans la parole de Judas, comme un combat intérieur (interne à son « courage »). Après la trahison, au moment des remords de Judas, Arnoul Gréban laisse aller ses accents lyriques et pathétiques : « O mauvais meurtrier qu'as tu fait ? / Cueur desloyal qu'as tu pensé ? »⁵⁸. Alors que Judas admet ne pas avoir été digne de Jésus, « maistre de vraye doctrine »⁵⁹, il accuse la tentation du « chault brasier de convoitise » – le feu de la trahison a pris le dessus :

Haa, chault brasier de convoitise
plus ardans que brandons de fer,
qui cueurs humains brase et atise
d'estincelles du feu d'enffer,
de quelle ardeur as tu esprise
ma voulenté pour l'enverser !

AG 21123-21128

La première « volonté » de Judas s'est « enversée », et le feu de la trahison a été consommé, lui faisant faire « euvre du dyable »⁶⁰. On remarque encore la nuance opérée par Judas entre son tort personnel et l'influence diabolique, qui lui aurait changé sa « voulenté » propre. Pourtant, Arnoul Gréban développe en plusieurs étapes l'évolution de sa pensée, exprimée en apartés, depuis sa colère face à l'onction à Béthanie jusqu'à la trahison. Dans son premier aparté après l'épisode de l'onguent, Judas s'accuse à nouveau d'être « maloustru et meschant »⁶¹, mais, cette fois-ci, parce qu'il fait partie de la « meschante consortte »⁶² des apôtres ! À ce moment, il se dit encore « incertain »⁶³ de son choix et de son destin. Un peu plus loin, Judas a pris sa décision, caractérisée par la rapidité d'action qui le caractérise : « Je pers cy mon temps, bien le voy : [...] briefment il m'y convient pourvoir [...]. J'ay advisé que je feray »⁶⁴. Judas va d'incertitudes en certitudes – et, parfois, inversement – tout le long de son histoire et de la

⁵⁷ Dans la Bible, la purification par l'eau peut relever du châtimeut (le déluge dans la Genèse) ou, au contraire, de l'humilité (Jésus lavant les pieds de ses disciples). On pense, également, au sacrement du baptême.

⁵⁸ AG 21083-21084.

⁵⁹ AG 21115.

⁶⁰ AG 21133.

⁶¹ AG 16330.

⁶² AG 16333, nouvelle preuve de l'éloignement de Judas du collectif apostolique.

⁶³ AG 16338.

⁶⁴ AG 17466-17472.

pièce⁶⁵. Influencé par le diable ou non, Judas est victime de sa propre complexité, celle du doute humain, et surtout de ses mauvaises décisions qui l'amènent à pécher. Vanessa Mariet-Lesnard a ainsi montré comment, concernant les mystères de la fin du Moyen Âge, les doutes « expriment toujours le libre-arbitre en actes et en paroles. C'est le choix qui met fin au doute et qui est porteur du message théologique et de la visée d'édification de l'œuvre »⁶⁶. En l'occurrence, Judas « finit par basculer, sous la force de la certitude, dans la sphère diabolique »⁶⁷.

Cependant, les longs monologues de désespoir développés dans les mystères avant la mort de Judas constituent une véritable concentration du doute du personnage. Stéphanie Le Briz-Orgeur a analysé la manière dont Arnoul Gréban construit les monologues de ses personnages comme des « monologues d'hésitation »⁶⁸, élaborés de manière très codifiée. Par exemple, une figure structurelle est très utilisée dans les monologues de Judas : le discours doit faire apparaître une oscillation entre deux possibilités contradictoires, reliées par une interrogation réflexive, souvent en anadiplose, suivie d'une assertion contraire⁶⁹. Ce procédé, bien identifiable, est attesté dans les monologues de désespoir de Judas (qui s'adresse ici à la « desesperee monnoye »⁷⁰) :

Puis je donc a repox cesser
 par toy tenir et possesser ?
 Nennil, l'orreur de toy tenir
 me vueult de ce monde banir

AG 21596-21599

Stéphanie Le Briz-Orgeur a également démontré que le dialogue allégorique entre Judas et la Désespérance utilisait les mêmes procédés que ceux des monologues d'hésitation, mais de manière fragmentée, dédoublée⁷¹. Il suffit, en effet, de comparer le traitement structurel de l'extrait précédent et sa réutilisation au vers 21773, où l'interrogation et la négative sont

⁶⁵ Voir l'« itinérance » complexe de Judas entre bien et mal dans AG, bien développée par Xavier Leroux dans « Itinérance de Judas dans la Passion d'Arnoul Gréban », art. cit.

⁶⁶ 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), p. 104-120 (p. 119).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁸ « Les monologues d'hésitation dans la Passion d'Arnoul Gréban », dans *Langues, codes et conventions dans l'ancien théâtre européen*, dir. Jean-Pierre Bordier, Paris, H. Champion, 2002, p.149-166. Stéphanie Le Briz-Orgeur retrace l'histoire littéraire du monologue d'hésitation, qui certes n'a pas été inventé par Arnoul Gréban, mais dont l'intégration au théâtre est propre à son mystère de la Passion (*ibid.*, p. 151, n. 6). AG s'inspire en fait certainement, sur ce point, d'EM (voir par exemples les vers 13070-13071 de ce dernier texte).

⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 151.

⁷⁰ AG 21592.

⁷¹ « Les monologues d'hésitation dans la Passion d'Arnoul Gréban », art. cit., p. 158-159.

réparties entre les répliques des deux personnages, tout en étant unies dans un même vers, pour le confirmer :

JUDAS

Helas, mon maistre est tant benign
et a pardonner tant enclin :
se j'aloye mercy prier,
le me pardonroit il ?

DESESPERANCE

Nennin,
car qui sert de couvert venin,
la mort le suit pour son loyer.

AG 21769-21774

Le dialogue final de Judas peut donc bien être perçu comme un monologue « éclaté », ou « explosé », dans lequel Judas discute avec son propre sentiment, selon la tradition allégorique. L'âme incertaine de Judas se divise en deux voix distinctes, qui représentent à elles deux « les derniers instants de la vie d'un homme comme une ultime épreuve durant laquelle s'opposent bons et mauvais penchants de l'âme »⁷². Arnoul Gréban fait ainsi de la voix de Judas une voix hybride mais bien originale, innovante quant à la manière d'exprimer le repentir, le désespoir, et de manière générale la relation au bien et au mal. L'auteur utilise le langage des personnages et la figure de l'allégorie pour instaurer un véritable dialogue du doute. Jean Michel creusera encore plus loin l'hésitation monologuée de Judas, jusqu'à couper ses vers en deux ou trois possibilités contradictoires (« Le traÿray ge ? Nenny. Ouy. / Non feray. Si feray. J'ay tort »⁷³), voire expliciter le dialogue interne en faisant Judas se poser une question à lui-même par un « tu » auquel répond un « je », toujours dans le même vers : « Judas, regard a ta conscience. / Que fais tu ? Je suis obstiné »⁷⁴. Comme dans le dialogue avec Désespérance, le vers monologué de Judas est autant divisé qu'il ne l'est lui-même.

Le registre pathétique, employé en abondance dans ses monologues, vient encore nuancer la dimension archétypale de Judas. *AG* multiplie les interjections plaintives pour exprimer le désespoir du personnage :

Ha, cueur traïstre et mençoncier

AG 21565

Helas, t'en estoit il mestier ?

AG 21571

⁷² *Ibid.*, p. 159.

⁷³ *JM* 19141-19142.

⁷⁴ *JM* 19149-19150.

Ho, quel horreur m'est advenu !
O, a quel port suis parvenu !
O desesperee monnoye

AG 21591-21593

À ce propos, Friedrich Ohly a formulé une idée intéressante, selon laquelle la voix de Judas dans *JM* suit un même mouvement depuis l'apparition du personnage (dont la première réplique débute par « Ha, Judas, ha, povre Judas »⁷⁵) jusqu'à sa mort (son âme emportée par les diables se livrant à un dernier *planctus*⁷⁶), mouvement caractérisé par la lamentation, même si elle observe des variations le long du parcours du personnage.

Eustache Mercadé est le seul auteur à pousser l'exagération pathétique à une amorce de la folie chez le personnage. Alors que le premier monologue de désespoir de ce dernier, dans la *Passion d'Arras*, est particulièrement chargé d'exclamations et d'interjections pathétiques⁷⁷, le refus par les Juifs du dernier marchandage qu'il propose semble démultiplier son désespoir jusqu'à l'exagération : « Ahors ! le murdre ! ahors ! hélas ! »⁷⁸ [etc.]. Progressivement, dans cette tirade, Judas devient un fou, un enragé : « Mes cheveulx iray decirant, / J'esrageray ! le murdre, ahors ! »⁷⁹. Alors que, dans tout le corpus de littérature médiévale vu jusqu'à présent, Judas n'a jamais été représenté en fou, sinon au sens religieux de grand pécheur⁸⁰, c'est avec le théâtre et spécifiquement cette pièce que le personnage rejoint le type littéraire du « fol »⁸¹ : le vocabulaire (« J'esrageray ») et surtout la mention des cheveux qu'il s'apprête à arracher ne laissent pas de doute quant à cette référence. Chez *EM*, le fou qui a perdu la raison rejoint le pécheur diabolique : c'est à ce moment-là que Judas sollicite les diables afin qu'ils l'aident à se suicider. Paradoxalement, le développement de la dimension humaine de Judas (dans sa complexité et sa plainte lyrique) trouve ici son paroxysme dans une déshumanisation.

⁷⁵ *JM* 2595.

⁷⁶ « Ha, mauldicte ame maleuree, / [...] en mon dolent tort, / je ne quiers réconfort / puis que je suis dampnee » (*JM* 23987-24010).

⁷⁷ Voir surtout les vers 12978 à 13005. Certains procédés pathétiques sont parfois cumulés sur un même vers : « Ay mi ! hélas ! hélas ! » (*EM* 12990).

⁷⁸ *EM* 13065.

⁷⁹ *EM* 13085-13086.

⁸⁰ Voir *supra*, p. 165 s.

⁸¹ Voir la définition mentionnée *supra*, p. 165-166.

3) Portées du monologue : humanité et individualité des personnages sacrés

Si l'on observe l'évolution chronologique des mystères, on peut constater que la prise de parole de Judas tient un rôle important dans la conception du monologue au théâtre. La longue plainte du personnage dans *Biard*⁸² en constitue une première étape, marquant l'introduction du registre pathétique (« Helas, que j'ay faicte grant offrande ! »⁸³), de l'antithèse (« Traÿson j'ay faictes trop grand / Pour la somme d'ung petit argent »⁸⁴) et du contre-exemple moral (« Et sen esperance de misericorde / Je me pandray a une corde »⁸⁵) dans le discours du traître. Les auteurs des mystères suivants exploiteront principalement ces procédés en les développant, puis c'est surtout Eustache Mercadé qui en fera évoluer la forme, introduisant même, dans le fil de paroles décousu de Judas, ce qui pourrait avoir inspiré une figure codifiée elle aussi représentative du monologue d'hésitation : « Du fait ne me repentiroy ! / Repentir ! je me penderoy »⁸⁶.

Xavier Leroux a ainsi théorisé les « Implications dramaturgiques du monologue »⁸⁷ dans le théâtre médiéval, particulièrement déterminantes pour le traitement de Judas dans les Passions. Le chercheur propose une lecture morale du monologue, défini comme un discours qu'un personnage n'adresse qu'à lui-même, sans attente d'un autre interlocuteur⁸⁸, ce qui témoigne d'une fermeture du personnage en question sur lui-même, refusant le dialogue avec autrui et, surtout, avec Dieu. Il est vrai que, dans le cadre des mystères, la divinité est directement représentée, voire est constamment présente sur scène, ne serait-ce que symboliquement à travers la mise en scène des différentes *mansions*, dont l'une doit rendre présent l'espace céleste. Le nombre important de monologues prononcés par Judas devait naturellement l'écarter du lien à l'espace céleste, tout comme il s'écarte progressivement du Christ et de sa communauté. Au théâtre, Dieu n'est plus l'interlocuteur silencieux des prières des personnages des autres genres littéraires comme les récits ; il devient un véritable interlocuteur possible, puisqu'il peut lui-même se trouver dans une situation de dialogue, au

⁸² *Biard* 610-647.

⁸³ *Biard* 626.

⁸⁴ *Biard* 616-617. Ces vers antithétiques résument la démesure de l'action de Judas en comparaison de la raison initiale de sa colère.

⁸⁵ *Biard* 642-643. La rime entre « misericorde » et « corde » est particulièrement frappante, rendant leur opposition assez claire.

⁸⁶ *EM* 13070-13071 (on remarque qu'ici il ne s'agit pas d'une hésitation !).

⁸⁷ « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, dir. Xavier Leroux, Paris, Champion, 2011, p. 101-119.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 103 (« le locuteur ne se donne pas d'autre interlocuteur que soi-même »).

même titre que les autres personnages, et ne serait-ce que par le biais de la voix de son Fils⁸⁹. Le parcours de Judas est bien représentatif de cela : dans *AG*, son premier dialogue est justement une demande de grâce auprès de Jésus (« je viens demander votre grâce »⁹⁰) tandis que ses monologues et apartés ne contiendront aucune prière, aucune adresse au Christ ou à Dieu. Judas se coupe du dialogue avec le divin, dialogue rendu pourtant possible et d'autant plus accessible qu'il est facilement perceptible au théâtre. Par l'ajout de la mise en scène de la Vie de Judas, Jean Michel rend ce processus plus perceptible dans la dramaturgie – ainsi, au moment où Judas se voit révéler ses crimes de parricide et d'inceste, sa prise de conscience est assortie d'émotion mais aussi de prière :

Las, je suis le pire du monde :
je le confesse et m'en accuse !
Mais, vray Dieu, s'i te plest, excuse
les pechéz dont j'ay commis tant,
car tu sces que en suis ignorant.

JM 4614-4618

C'est, de plus, lui qui a l'idée d'aller requérir la grâce de Jésus après cette révélation, contrairement aux versions narratives françaises de la Vie de Judas, où c'est Cyborée qui le prie d'aller solliciter le pardon du Christ. Puis ses monologues (démultipliés chez *JM*, surtout au moment de son désespoir) seront totalement aut centrés, jusqu'à son adresse aux diables. Le seul « tu » auquel s'adresse (beaucoup) Judas dans ses prises de parole solitaires est en fait lui-même, ou, plus ponctuellement, son « cœur » :

Helas, povre meschant, hélas,
que dis tu ? Que fais tu, Judas ?
Ha cœur, cœur plein de desraison
Helas, povre meschant Judas
Ha, povre sot, ou t'es tu mis ?

JM 17518-17519

JM 17542

JM 19089

JM 23581

L'évolution du discours du personnage chez Jean Michel rejoint ce que Xavier Leroux a formulé à propos du monologue dans le théâtre médiéval : « Dans la progression dramatique, il permet de délimiter précisément le point de bascule d'un personnage et ouvre donc la porte à

⁸⁹ L'aspect moral de ce phénomène doit sans doute au genre dramatique du miracle, dont l'intrigue repose souvent sur le dialogue possible entre l'humain et le divin, notamment par l'intermédiaire de la Vierge Marie.

⁹⁰ *AG* 11067.

une approche psychologique du discours théâtral au Moyen Âge »⁹¹ – l’approche du dialogue et du monologue se rapporte alors à ce qu’il appelle l’« itinérance » spirituelle de Judas.

Chez Eustache Mercadé et Arnoul Gréban, les monologues de Judas sont moins nettement autocentrés : les deux auteurs multiplient les adresses à plusieurs « tu », qui toutefois ne contredisent pas la solitude du personnage. Dans son monologue de désespoir dans *EM*, Judas alterne les adresses à « convoitise », à « trahison », à lui-même ou encore à la mort :

Hé ! convoitise malheureuse, Mauldicte sois tu, c’est pour toy ! Hé ! trahison felle et crueuse Tu m’as bien deceupt, je le voy ! Ha ! faulx trahistre ! ah ! faulx lodier ! Vient avant, vient mort, je te prie	<i>EM</i> 12986-12989 <i>EM</i> 12998 <i>EM</i> 13006
---	---

Cette juxtaposition au sein d’une même tirade prépare l’accès de folie qui s’ensuivra. De la même manière, les monologues de désespoir du personnage dans *AG* font s’alterner des adresses à son « cueur »⁹², à son « ame »⁹³, et, de façon plus originale, à l’argent :

Peccune de malle accointance, peccune a malle heure molle, peccune de sang viollee de qui traÿson me chargea, maudit soit cil te forga	<i>AG</i> 21581-21585
O desesperee monnoye, l’orreur de toy le cueur me noye ! Tu es pris de si haulte chose qu’a pou se regarder je t’ose.	<i>AG</i> 21592-21595

Le traître adresse un discours aux tonalités de réquisitoire contre l’argent ; dans la mise en scène, il s’adresse visiblement physiquement aux deniers de la trahison – c’est du moins ce que laisse entendre le dernier vers cité (« a pou se regarder je t’ose »). Sur le plan didactique et moral, cette scène devait, pour les spectateurs, former une plaidoirie saisissante contre la richesse. Judas accuse mais ce qu’il (ou ceux qu’il) accuse ne le rend que plus coupable. En effet, ses différents « tu » ne renvoient qu’à lui-même ou ses propres péchés. Les monologues

⁹¹ « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », art. cit., p. 118.

⁹² « Ha, cueur traïstre et mençoncier » (*AG* 21565).

⁹³ « Mon ame, ou sçaras tu chercher ? » (*AG* 21702).

de Judas ne font que pousser la complexité de ce dernier jusqu'à la pluralité intérieure⁹⁴. Le dialogue avec Désespérance vient renforcer cette perception et concrétiser un sentiment intérieur qui, qu'il soit d'origine diabolique ou humaine, est bien ressenti par l'homme⁹⁵.

Il a déjà été démontré que les auteurs des mystères, et en premier lieu ceux du cycle *EM/AG/JM*, développent ce cheminement spirituel dans les monologues et tirades de leurs personnages : Xavier Leroux a montré de quelle manière Marie-Madeleine passe, au sein d'une même tirade, du monologue à la prière (*JM*), tandis qu'Ève suit exactement le chemin inverse⁹⁶. Face aux contre-modèles, les fatistes développent les grands héros bibliques : le Christ bien sûr, mais aussi la Vierge et Marie-Madeleine, représentées en très beaux personnages lyriques notamment chez Gréban, et auxquelles le spectateur peut aisément s'identifier. Or Marie-Madeleine et Judas, à leur apparition, se situent tous les deux entre bien et mal. Jean-Pierre Bordier a montré comment, dans le texte d'Arnoul Gréban, Judas et Marie-Madeleine étaient construits de manière similaire. Arnoul Gréban rend ce rapprochement très perceptible par les similitudes entre les discours des deux personnages, notamment lors de leurs monologues d'entrée respectifs⁹⁷ :

Je suis le maleuré Judas	AG 10985
a male heure fus Magdalaine	13774
Je suis le pire et plus infame	10983
o des aultres la plus infame	13788
j'ay tué mon père	11021
j'ay tant courroussié Dieu, mon père	13786
celle malediccion	11028
or voy la malediccion	13769
Jamais je ne sejourneray	
tant que Jhesus aye trouvé	11036-11037
Jamais jour je ne resteray	
jusqu'à ce que trouvé l'aray.	13809-13810

⁹⁴ Cela rejoint la définition proposée par Xavier Leroux : « monologuer, c'est refuser, volontairement ou non, consciemment ou non, de dialoguer avec un autre que soi-même. Cette compréhension du monologue se traduit dans le discours par la disparition de sa fonction première de communication et, conjointement, par la présence des marques propres au dialogisme, qui sont en fait celles du dialogue (interrogations, exclamations, apostrophes, etc.), mais qui prennent pour destinataire le locuteur lui-même » (« Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », art. cit., p. 106).

⁹⁵ D'autant qu'aux arguments (soi-disant) rationnels de Désespérance (« traïson n'a point de pardon », AG 21780) s'ajoutent des arguments émotionnels (« car qui blesse le corps du filz, / le cueur de la mere le scent », AG 21823-21824).

⁹⁶ « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », art. cit., p. 115-118.

⁹⁷ D'après Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la Passion* [...], op. cit., p. 311.

Le rapprochement est évident : les deux personnages relèvent d'une même nature charnelle, et sont tous deux, au départ, en transition entre péché et repentir, entre le matériel et le spirituel ; mais alors que les remords de Marie-Madeleine l'amènent à un repentir complet, ceux de Judas l'amèneront au péché de désespoir. Le spectateur, pouvant s'identifier aux deux personnages, peut voir le choix à suivre – celui de Marie-Madeleine – mais peut aussi voir que la tentation du péché n'est pas si éloignée. Le parallélisme entre les deux personnages sert ici cette différenciation permettant d'apporter une leçon aux spectateurs. L'ambivalence entre le modèle et le contre-modèle est nette dans cette dualité, mise en place dans un but d'édification : il y a deux chemins possibles, un positif et un négatif, à partir du même point de départ, et le message est clair pour le spectateur. Pour Arnoul Gréban, imprégné de la pensée augustinienne, c'est aussi l'occasion de symboliser, par ces deux personnages, l'humanité oscillant entre la vertu et le péché. Marie-Madeleine est le grand symbole de la conversion et du pardon des péchés ; tout homme (ou toute femme), même pécheur (ou pécheresse), peut s'y identifier, notamment par le biais des monologues, et connaître qu'il n'est jamais trop tard pour le repentir.

Il est remarquable que, chez Arnoul Gréban, même les personnages censés être exempts de tout péché sont représentés comme pouvant être, eux aussi, en proie au doute. La Vierge Marie elle-même peut parfois faire preuve d'une complexité dualiste entre sa foi et son sentiment maternel. Son doute est notamment formulé dans son discours lyrique⁹⁸. Les spectateurs peuvent se reconnaître dans les doutes et les hésitations de ces deux personnages féminins (avec Marie-Madeleine), caractérisées par une grande humilité. Sur ce point, les mystères se rapprochent encore une fois des miracles dramatiques, dans lesquels la Vierge Marie est perçue comme l'intermédiaire miséricordieuse entre les hommes et Dieu – justement par sa compréhension et sa connaissance de la souffrance humaine⁹⁹. Plus étonnant est le développement monologué, hésitant et même charnel du personnage christique chez Arnoul Gréban. C'est au cours de sa prière à son Père au jardin des oliviers que Jésus se replie (paradoxalement ?) sur son être corporel :

J'apperçois bien la passion honteuse,

⁹⁸ Voir à ce sujet Stéphanie Le Briz-Orgeur, « La Vierge Marie dans les Passions des domaines d'oc et d'oïl (XIII^e-XV^e s.) : de la mise en drame de la Compassion à la création d'un personnage dramatique », dans *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, dir. Jean-Louis Benoît, Lyon, J. André, 2014, p. 97-104, et 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 », art. cit. : « Marie devient une sorte d'intercesseur entre le public et la Passion du Christ, le porte-parole potentiel du doute du spectateur sur la nécessité de la Passion » (*ibid.*, p. 111).

⁹⁹ « les grands mystères concilient l'amour humain de la mère pour son fils et l'amour spirituel de Notre-Dame pour l'humanité et pour Dieu » (Jean-Pierre Bordier, *op. cit.*, p. 632).

la dure mort, la peine despiteuse
 qui s'apreste pour mon corps consommer :
 [...] Terrible m'est la mort plus cruelle
 qu'oncques portast créature mortelle :
 je la congnois, je la scens, je la vois.
 La deïté la me presente telle,
 la fraelle char la redoubte et sautelle
 et tant la craint que n'a mais que la voix. AG 18670-18682

Le Christ, parlant de sa « fraelle char », est lui aussi un charnel ! Gréban insiste sur la victimisation du Christ et sur le caractère inévitable du sacrifice. Mais malgré sa divinité, Jésus affirme sa peur de la souffrance, même si elle ne touche que son enveloppe corporelle humaine ; il semble d'ailleurs penser que sa mort est « plus cruelle » encore que celle des autres hommes, parce qu'il est omniscient et la pressent. Jésus est toutefois humanisé, et, comme sa mère qui va à l'encontre de la volonté divine en lui demandant de fuir son supplice, prie son Père de l'épargner¹⁰⁰. C'est précisément sa condition humaine qui permet son sentiment de peur, et il a justement peur...de sa condition humaine. Il « craint [s]a senssualité »¹⁰¹, c'est-à-dire le ressenti charnel – ici celui de la souffrance. Sa demande, représentative du « debat »¹⁰² qui se fait en lui, est cependant très vite contredite : il reste voué à l'ordre divin¹⁰³, et a conscience que son sacrifice a pour fin de racheter « l'humain lignage ». Bien que courte, sa prière, très personnelle, dénote un doute, une hésitation. Comme sa mère Marie, Jésus se perd entre la volonté d'accomplir son rôle sacré et la peur de la souffrance. Sa bonté divine et spirituelle n'empêche pas sa « crainte » corporelle. Cette peur et sa demande à son Père peuvent expliquer, ou du moins préparer, la fameuse phrase de Jésus sur la Croix dans les Évangiles de Matthieu (27,46) et de Marc (15,34) : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »¹⁰⁴. Comme Judas, Jésus approche le désespoir et le doute de Dieu au moment de sa mort. En faisant de Jésus un

¹⁰⁰ Si je te requier, pere tres debonnaire,
 pere piteux et des begnins le plus,
 passe ce point s'il se doit ou peut faire :
 j'ay moult de peine, suffise le seurplus. AG 18686-18689

¹⁰¹ AG 18746.

¹⁰² « En moy sens le plus fort debat / qu'oncques endurast créature » (AG 18739-18740).

¹⁰³ Mais, moy vëant toute nature humaine
 tant obligee a dommaigeable peine
 qui sans cecy ne puet avoir mercy,
 je suis tout prest et a toy me submés :
 le sensuel qui n'y consent jamés,
 raison seurvient et le corps n'y rebelle.
 L'esprit est prompt, non obstant la char fraelle,
 et se submet a ta benignité ;
 ja mon voloir sensuel ne s'en mesle :
 soit faicte donc ta haulte voulenté. AG 18693-18702

¹⁰⁴ Reprise en AG 25760 : « Dieu, comment m'as tu oublié ? ».

être divin comprenant émotionnellement la souffrance humaine, Arnoul Gréban rejoint finalement le message biblique. Cette souffrance inhérente à l'homme est expliquée en partie par l'embarras du lien entre l'âme et le corps, dont Jésus souffre autant que Judas (!) :

L'ame reffuit a ta proteccion,
qui de son corps prent tel compassion
que son grant dueil ne scet ne veult retraire. AG 1868318685

Le traître comme son maître trahi souffrent de cette difficulté de l'incarnation, mais vivent cette souffrance de manière opposée : tandis que Judas veut soulager son corps du poids de son âme, Jésus, au contraire, souffre de leur proche séparation inévitable. Par ailleurs, le Christ reste toujours dans le dialogue avec Dieu (le « tu » de son discours) ; surtout, il est miséricordieux avant tout, et sait dépasser la tentation « sensuelle » afin d'apporter le salut aux hommes. En tout cela, Jésus et Judas sont fondamentalement opposés. Cependant, ils forment deux facettes d'une même vision de l'humanité, définie par le corps et le doute, le « débat » intérieur dû à la conciliation de l'âme et de la chair.

Cette définition est-elle seulement celle de l'humanité ? Arnoul Gréban a tendance à développer de nombreux personnages relevant du sacré et parfois même du surnaturel dans le même sens. Le passage de la déchéance de Lucifer est, sur ce point, très intéressant. Futur maître des enfers, Lucifer, au début du mystère, initie la révolte des anges au Paradis. Arnoul Gréban développe dès le début de l'action dramatique cette idée biblique selon laquelle les diables seraient des anges qui, ayant commis le péché d'orgueil en voulant prendre la place de Dieu, se sont fait chasser du Paradis. Les vers 118 à 228 proposent de montrer cette révolte aux spectateurs, s'appuyant sur la thèse de Thomas d'Aquin selon laquelle l'instigateur en aurait été l'ange Lucifer. L'auteur développe alors l'intériorité du personnage qui, par sa haine, deviendra le roi des enfers, autoritaire et particulièrement sadique. Le développement de sa colère passe par une richesse lyrique et pathétique :

Harau ! j'enraige, je me pens,
je forcene de dueil et d'ire.
Qu'ay je fait ? Il n'est point a dire.
Ou suis je ? Dont vient cecy ore,
banny de l'eternelle gloire
que jamais retourner n'y puis ?
O pute chartre, o hideux puis,
bourbier puant, fournaise horrible,
o mordant flamme inextinguible,

quel povre esperit te portera ?

AG 205-214

On voit là comme le langage émotionnel (en l'occurrence colérique) de Lucifer se rapproche de celui de Judas. Les deux personnages souffrent du feu, de la « flamme inextinguible » à l'interprétation ambiguë ici puisqu'elle peut aussi bien se rapporter au lieu infernal dans lequel Lucifer est en train de tomber qu'à, symboliquement, son intériorité. Un peu plus tard dans la pièce, Lucifer revient sur sa transformation d'ange à démon :

Quant est de mes ditz et mes chans,
ilz sont maleureux et meschans ;
ma noblesse et ma grant beaulté
est tournee en difformité ;
mon chant en lamentacion,
mon ris en desolacion,
ma lumiere en tenebre umbraige,
ma gloire en destreteuse raige,
ma joye en incurable dueil.
Ne demeure que mon orgueil
qui ne s'est mué ne changié
en moy depuis qu'il fut forgié

AG 3709-3720

Gréban nous offre ici une véritable peinture de la transformation psychique de l'ange déchu. Or la déchéance de Lucifer est aussi « itinérance », à la fois mythologique (d'ange à démon) et intériorisée. Le parcours de Lucifer est cependant net et rapide, moins complexe que celui de Judas – ce qui les lie étant toutefois le péché restant inchangé même après leur itinérance : l'orgueil du diable (« Ne demeure que mon orgueil / qui ne s'est mué ne changié ») et l'avarice du traître.

Si l'on place à part le prologue prononcé par le prêcheur, la déchéance de Lucifer ouvre la pièce d'Arnoul Gréban. Le mystère débute sur le message du pouvoir divin et de l'obéissance qui lui est due, mais pas seulement : la scène introduit également le mystère dans cette perspective de l'itinérance au sein du sacré. Ce qui compte, c'est de montrer les parcours spirituels, même dans les discours des personnages relevant du mal, du mythe et du sacré. Le doute des hommes, au moins chez Gréban, est comparable à celui des personnages sacrés : même le Christ a des doutes et suit en quelque sorte une itinérance intérieure. Judas est certainement le personnage pour lequel ce processus est le plus développé, et cela passe par un travail sur son discours dramatique. Mais tous, humains et sur-humains, prennent part à une même recherche de la complexité intérieure et de sa représentation au théâtre – et en littérature

en général. Finalement chaque personnage incarné a ses désirs ou ses peurs charnels, et cela n'épargne pas le dieu fait homme. L'incarnation des personnages sacrés se fait aussi bien au sens de l'incarnation théâtrale qu'au sens propre de l'in-carn-ation.

La mise en voix de Judas est représentative de la recherche de l'individu à l'œuvre dans les mystères de la Passion et surtout ceux du XV^e siècle (celui d'Arnoul Gréban faisant décidément date), qui développent une complexité intérieure et humaine, une « psychologie », pourrait-on dire, *ante litteram*. Plutôt que de psychologie, on pourrait parler de *psychomachie*, en référence au texte de Prudence (IV^e siècle), assez populaire au Moyen Âge, et qui raconte le combat intérieur allégorisé des vices et des vertus de l'âme¹⁰⁵. Autant dans ses monologues que dans ses dialogues, notamment avec les diables et Désespérance, Judas est plus dans une psychomachie qu'une psychologie¹⁰⁶. En tous cas, le type est dépassé et la littérature franchit un grand pas dans la représentation de la complexité individuelle du personnage. Pour nuancer le propos d'Anne Lafran cité plus haut, on peut dire que plus Jésus s'humanise, plus Judas s'humanise aussi, ainsi que d'autres personnages de l'Histoire sainte. Chacun a sa voix propre, son individualité, perceptible dans la différenciation langagière. Tous sont humanisés et individualisés, le trait commun étant finalement le passage par un cheminement voire par le doute, particulièrement développé chez Judas par la richesse de ses « dialogues intérieurs ». Arnoul Gréban donne à voir une multiplicité d'individualités, et, en même temps, une individualité...définie par sa propre multiplicité (celle des choix, des traits de caractère et des émotions).

III/ Morale chrétienne et évolution littéraire. L'homme et le mal face au sacré

Quelles sont, alors, les fins de cette évolution dramaturgique ? Comment pouvait-elle être reçue par le public – ou le lecteur ? La différenciation individualisée des personnages sacrés

¹⁰⁵ Judas y est d'ailleurs nommé, lorsque la Cupidité parle du pouvoir qu'elle a sur lui (Prudence, *Psychomachie*, éd. Maurice Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1963, v. 529-534). Le désespoir ne fait pas partie des vices de l'écrit de Prudence, mais il ne serait pas impossible que le dialogue de Judas et de Désespérance y ait puisé une inspiration.

¹⁰⁶ Dans *JM*, Marie-Madeleine vit également une psychomachie : voir les vers 12194 s.

prend à la fois part, de manière consciente et assumée, à la visée édifiante des mystères, et, peut-être moins consciemment de la part des auteurs, à une grande évolution poétique. Par le biais de la représentation progressive de Judas, les mystères témoignent d'une continuation de la morale contre-exemplaire que dessert toujours le personnage, mais aussi d'une évolution du regard porté sur l'homme, jusqu'à une définition nouvelle, à la fois chrétienne et littéraire, de l'humanité.

1) Moralité et édification : le pardon christique et le libre arbitre de l'homme

Le caractère édifiant des mystères est démontré et assumé dans leurs textes mêmes, notamment par le biais de leurs fameux prologues. La représentation de Judas en leur sein va également dans ce sens – surtout dans les scènes où les actions ou prises de parole de Judas permettent aux autres personnages de porter un message théologique, dogmatique ou simplement moral, comme c'est le cas dans la scène de l'onction de Jésus par Marie-Madeleine, où la réaction de Judas introduit naturellement la réponse didactique du Christ. La réécriture de Judas participe toujours au message moral de l'œuvre, sa dimension contre-exemplaire étant devenue traditionnelle depuis bien longtemps. Les thématiques et motifs se rattachant au personnage dans les récits, déjà porteurs d'une valeur morale, sont, au théâtre, mis en dialogue, en voix et en spectacle, et cela permet de franchir une étape supplémentaire dans l'édification. La volonté d'exhaustivité des fatistes entre également dans cette perspective, puisque le récit de la Passion est complété par des scènes « réalistes » ou au contraire par des ajouts légendaires voire mythiques – on pense surtout à la Vie de Judas représentée par Jean Michel – qui participent aux leçons à apporter aux spectateurs.

Il a déjà été montré que Judas, le contre-exemple, est présenté et construit, par ses prises de parole, comme un contre-type du Christ. On peut rappeler, également, que le face à face des deux personnages était certainement mis en scène et rendu visuel lors de la (ou des) scène(s) de repas. Le face à face et l'opposition ne sont pourtant pas représentés comme les facettes d'un combat. Au contraire, le personnage de Jésus se montre exemplaire en ce qu'il délivre inéluctablement le message du pardon. C'est ce qui est passé à travers l'épisode où, lors de la Cène, Jésus lave les pieds de ses disciples en commençant par Judas. On a bien là un face à face, celui de l'humilité face au mal et au péché :

JHESUS

Approchez vous, Judas, et puis
si verrez que je vous feray.

JUDAS

Et quoy, sire ?

JHESUS

Je laveray
vos piéz humblement ; venez pres
et a tous voz frères après,
qui vous sera bel examplaire.

JUDAS

Ce qui vous plaist me doit bien plaire ;
sire, je n'y contredis pas.

AG 17958-17965

À l'action faite « humblement » par le Christ s'oppose l'attitude hypocrite et totalement dénuée d'humilité de Judas – d'autant que cet extrait se situe à la suite de la participation exagérément serviable de Judas au repas. La réaction des autres disciples se place également en opposition de cette réplique de Judas, puisqu'aussitôt à sa suite Thomas, Philippe et Pierre s'exclament que c'est « grant presumption »¹⁰⁷ de sa part. La volonté d'humilité du Christ face à son destin est doublée par son souhait que Judas soit « tout mondifié »¹⁰⁸, c'est-à-dire purifié. Il le purifie donc de son péché, tout en montrant la connaissance qu'il en a déjà. Cette scène joue en avance et symboliquement la purification comme but général du sacrifice christique, rédempteur des péchés « immondes », impurs, de l'humanité.

Même si le péché est toujours désapprouvé dans le mystère, la grâce et le pardon de Dieu sont sans cesse rappelés. Le principal exemple en est Marie-Madeleine, mais on pense aussi, par exemple, à la scène du jugement de la femme adultère. Celle-ci est, d'après le discours de Jésus, pardonnable si elle se repent :

car point ne te condempneray.
Va et te garde de meffaire ;
ne peche plus, vueilles bien faire
et bien te vendra en la fin.

AG 13703-13706

Lors de la scène de l'onguent de Marie-Madeleine dans *AG*, et alors que les disciples de Jésus jugent la pécheresse comme n'étant « pas saige »¹⁰⁹, la parole du Christ entre en totale contradiction, rappelant au public que la chrétienté est avant tout fondée sur le pardon. Les

¹⁰⁷ AG 17968.

¹⁰⁸ AG 17995.

¹⁰⁹ AG 15936.

apôtres se divisent ensuite entre ceux qui entendent ce message miséricordieux, ou s’y soumettent, et celui qui ne l’entend pas.

L’édification passe donc par le discours en opposition à celui de Judas, mais aussi (et paradoxalement) par la mise en scène de la compassion face à son opposition. Ce message de la compassion, de la miséricorde et du pardon est surtout perceptible dans la *Passion de Semur*, à travers l’intervention de la Vierge Marie auprès de Judas. Cet ajout à valeur morale n’est pas une tendance propre au théâtre puisqu’on l’observait déjà, par exemple, dans la *Passion Isabeau* (compassion de la Vierge), comparable en ce point au *Voyage de saint Brendan* (compassion du saint). La compassion et la possibilité du pardon (avant le suicide) donnent une alternative à la damnation de Judas. Mais le théâtre permet de montrer davantage comment la psychologie auto-damnatrice de Judas est plus forte : il est celui qui n’entrevoit même pas la possibilité d’être sauvé. Les mystères de la Passion franchissent une étape dans la représentation de cette idée, par le dialogue, par la démonstration poétique (et sûrement gestuelle et visuelle) de l’émotion, et par la complexité intérieure du personnage.

La réécriture de Judas dans les mystères est représentative de l’importance prise par le dogme du libre arbitre de l’homme dans la pensée au cours du Moyen Âge. La représentation du personnage au théâtre est dans la continuité du message de la Vie de Judas : Judas a toujours le choix, malgré son passé, et même malgré le plan divin du salut. Jean-Pierre Bordier a montré comment, au théâtre, l’humanité est divisée en un « grand partage »¹¹⁰, et comment, dans cette perspective, Judas entre dans deux couples antinomiques symboliques, où il s’oppose à Marie-Madeleine ainsi qu’à l’apôtre Pierre¹¹¹. En quelque sorte, cela ne fait que mettre en dialogue ce qui est déjà le cas dans les Écritures, où notamment l’opposition à Marie-Madeleine est nette chez Jean, et où le regret de Pierre laisse place tant aux larmes qu’à l’espoir, tout à l’inverse de la réaction désespérée de Judas. Non seulement les auteurs des mystères de la Passion ont saisi l’importance de ces antagonismes, mais ils les ont transcrits avec force et poésie. Le parallèle antinomique entre Judas et Pierre était déjà présent dans la construction structurelle et poétique dans la Passion dramatique latine du Mont-Cassin¹¹². Il est intégré aux mystères français de manière quasi-systématique : dans la *Passion de Semur*, par exemple, la longue prière de Pierre¹¹³ après son reniement témoigne de toute la sincérité de son remords mais aussi de son

¹¹⁰ *Le jeu de la Passion* [...], *op. cit.*, p. 255.

¹¹¹ Voir, concernant le parallèle entre Judas et Marie-Madeleine, *ibid.*, p. 282-325, et entre Judas et Pierre, p. 325-349.

¹¹² Voir *supra*.

¹¹³ S 6466-6566.

humilité devant Dieu, à qui il prie « mercy »¹¹⁴. À l'inverse, et seulement quelques vers plus loin, Judas s'écrit : « Jamés ne puis avoir marcy »¹¹⁵. Il est également remarquable, dans cette pièce, qu'à la prise de conscience de Pierre au chant du coq s'oppose la réaction indifférente et grotesque de Judas au moment du miracle du chapon ressuscité – le parallèle entre ces deux scènes « de coqs » devait être d'autant plus clair dans la mise en scène. Les mystères représentent Judas de manière plus ou moins archétypale et plus ou moins complexe, mais dans tous les cas, Judas semble bien libre de son choix. Arnoul Gréban met en scène et en paroles la liberté humaine et les possibilités multiples de ses choix, au point de montrer Jésus lui-même comme hésitant donc libre. Plutôt que d'opposer le Christ et son traître en les représentant comme des types opposés, Gréban montre bien que leur libre arbitre est ce qui les lie. L'auteur a fait évoluer en littérature le message moral du libre arbitre qui sous-tend toutes les représentations dramatiques de la Passion, résumé ainsi par Jean-Pierre Bordier :

Dans toutes les *Passions* dramatiques françaises, Jésus rend par sa mort le salut possible et seulement possible. Il sépare définitivement les élus des réprouvés, il ouvre aux pécheurs le chemin du Paradis, il leur enseigne les moyens d'y accéder. Ce salut, chacun doit le rendre actuel pour lui-même. C'est pendant leur pèlerinage terrestre que les hommes choisissent leur demeure éternelle. À l'œuvre de Jésus doivent répondre les œuvres des hommes. Toutes les Passions montrent des personnages qui disent oui et d'autres qui disent non¹¹⁶.

Judas est assurément celui qui dit non, dans toute la complexité que ce « non » peut impliquer. Le découpage de l'Histoire sainte dans la structure des mystères peut aller dans le sens de l'opposition entre les choix respectifs du traître et du Christ et leurs conséquences. Dans *EM*, la mort de Judas intervient en clôture de la deuxième journée, laissant le spectateur sur la vision du châtement exemplaire du traître en Enfer ; dans *AG*, Judas meurt lors de la troisième journée, ce qui permet de concentrer la dernière journée autour des événements principalement glorificateurs de la figure du Christ. Au-delà de la démonstration du choix humain, le théâtre des mystères permet de mettre en scène la conséquence salutaire et triomphale de celui de Jésus-Christ, afin de s'achever sur le message de la Résurrection et de la joie, desquelles il faut se montrer digne. Cette morale ne peut être édifiante pour le public que s'il parvient à se reconnaître lui-même en ce qui lui est donné à voir.

¹¹⁴ S 6466.

¹¹⁵ S 6608.

¹¹⁶ *Le jeu de la Passion* [...], *op. cit.*, p. 253.

2) Le public en reflet

Observé comme un miroir, le théâtre des mystères renvoie le reflet de toute la société humaine et religieuse. Henri Rey-Flaud a théorisé l'idée du mystère comme un « cercle magique » qui réfléchit la réalité, lui seul pouvant « mobiliser toutes les énergies de la cité et recréer, bien plus que tel aspect particulier de la société, la civilisation chrétienne tout entière depuis les débuts de l'humanité »¹¹⁷. Dans le prologue de la troisième journée de sa *Passion*, Arnoul Gréban lui-même utilise la métaphore du théâtre-miroir, dans lequel chaque spectateur doit retrouver son reflet :

Ainsi va ses dueulz moderant,
en ce mirouer considerant,
ou tout cueur, pour son dueil mirer,
se doit profondement mirer.
Et, affin que vous y mirez
et doucement la remirez,
ce devost mirouer pour le mieulx
vous ramenons devant les yeulx,
senssiblement, par parsonnaiges.
Mirez vous si serez bien saige,
chascun sa fourme y entrevoit :
qui bien se mire, bien se voit.

AG 19948-19959

Chaque spectateur doit entrevoir sa propre forme dans le miroir « par parsonnaiges » que propose la représentation. Cet extrait joue sans doute sur les sens de *mirer* et *remirer*, les deux termes pouvant être employés au sens propre de « regarder », « contempler », mais aussi au sens figuré de « observer », « examiner », voire « se corriger en regardant qqn ou qqc. »¹¹⁸.

Si les diables et les Juifs offrent au spectateur des collectifs du mal desquels il peut s'éloigner et se différencier, Judas donne à voir un mal plus proche du public. Le spectateur peut – voire doit – se « mirer », se reconnaître, dans les errances du personnage. D'où son développement psychique, que celui-ci soit fondé sur une émotion pathétique ou proche du réalisme. Cela justifie notamment, dans *EM*, la colère progressive de Judas après la « perte » de l'onguent, expliquée par ses conséquences directes pour lui-même et sa famille. Dans ce

¹¹⁷ *Le cercle magique* [...], *op. cit.*, p. 265.

¹¹⁸ *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020), ATILF - CNRS & Université de Lorraine, en ligne sur : <http://www.atilf.fr/dmf>

texte, la gradation de sa colère, allant de l'argument familial « rationnel » à un sentiment colérique presque meurtrier¹¹⁹ en passant par un sentiment d'humiliation personnelle, en fait une réaction assez réaliste sur le plan psychologique et que l'on peut, sinon comprendre, au moins « mirer » avec précision.

Au-delà de leur représentation de Judas, les mystères démontrent comme le mal est ancré en l'homme de manière plus globale. Dans les grandes Passions en quatre journées du XV^e siècle, Judas n'est pas le seul des apôtres à blâmer Marie-Madeleine ; il est cependant le seul à ne pas s'ouvrir, ensuite, au message christique de la miséricorde. Néanmoins, et même après avoir été aux côtés de Jésus durant toute sa vie publique, les onze autres apôtres vont tous se montrer lâches et même devenir eux aussi, à leur manière, des traîtres. Arnoul Gréban développe particulièrement cela : à la fin du repas pascal, alors que Jésus annonce à ses disciples qu'ils fuiront par peur d'être arrêtés, absolument tous les apôtres – excepté Judas qui est déjà sorti – vont prétendre qu'ils n'abandonneront jamais leur maître et ne prendront pas la fuite¹²⁰. Cette prise de parole polyphonique prépare de manière dramatique l'abandon unanime de Jésus lors de son arrestation. La scène du triple reniement de Pierre et surtout celle de son remords larmoyant sont très importantes dans cette perspective : tous les serviteurs du Christ ne sont pas exemplaires, loin de là puisque l'homme est montré dans sa faute et sa lâcheté – pour cela, il faut pleurer en même temps que Pierre. Gréban souhaitait sûrement culpabiliser le public, qui se retrouve sans doute dans ces personnages dont le maître se sacrifie (et dans d'horribles souffrances) pour eux, sans que leurs actes ne démontrent une réelle reconnaissance envers cela. Très influencé par Augustin, Gréban dénonce l'humanité pécheresse de nature. Le but du spectacle est, pour le public, de mieux connaître le mal en homme, soit mieux se connaître. Le dramaturge fait ainsi savoir que tout homme peut tomber dans le péché. Au moment de l'annonce par Jésus de sa trahison lors de la Cène, chaque apôtre se demande s'il est le traître ; Arnoul Gréban met d'ailleurs en scène cette possibilité en rendant collective la fameuse action de la « main dans le plat » du traître :

JHESUS

[...] L'ung de mes douze principaulx
qui de la main ose touchier
avec moy ou plat a mengier,
me traïra sans nulle doubtte.

Et notez icy que tous les apostres ont main dedens le plat [...] AG18124-18127/18128

¹¹⁹ « Hays est des Juis a mort / [...] se puis ma pensée / Acomplir, je leur venderay » (EM 10270-10274).

¹²⁰ AG 18298-18335.

Là aussi, après cette annonce, chaque apôtre prend tour à tour la parole afin de demander s'il s'agit de lui-même – Judas clôt l'interrogation commune. Par ce procédé de polyphonie et la didascalie de mise en scène, Gréban montre qu'il serait possible que la trahison soit commise par chacun d'entre eux. C'est, finalement, ce que doit penser chaque chrétien : chacun peut être Judas ! Mieux connaître cette possibilité, mieux connaître le mal propre à l'homme, permet d'entrevoir la possibilité du bien. Quelques personnages montrent alors que la rédemption est possible, telle Marie-Madeleine, modèle pour le public bien qu'elle ait fait partie d'une humanité (forcément) pécheresse. Jésus porte donc tout le poids du péché humain :

car comme tous ceulx d'Adam néz
ont pechié jusqu'a vous et moy,
je, qui humanité reçooy
pour tous les humains delivrer,
doy sur tout mon corps endurer
excessive peine et amere.

AG 16526-16531

Le bon miroir, celui dans lequel il faut chercher l'exemple à suivre, est justement le modèle du Christ : « mirez vous en la pacience / a laquelle, pour nostre offence, / sa precieuse char ouffry »¹²¹. Montrer le mal en l'homme et désigner par là le public permet ainsi, dans les œuvres, de montrer qu'il faut être digne de la figure christique et de son sacrifice.

Face au sacrifice sur la Croix, montrer le spectacle du mal humain fonde une sorte de nouvelle catharsis, mais christianisée. En imitant l'homme à travers la possibilité incessante du péché, le spectacle fait connaître ce risque intérieur afin de mieux réagir face à lui – et sincèrement. Judas est le représentant de la violence humaine (notamment chez *JM*, où il apparaît, de manière symbolique, avec un couteau ensanglanté à la main) mais aussi de la prise de conscience du mal humain au spectacle de la violence, puisque c'est à la vision de Jésus torturé qu'il éprouve du remords ; mais la sincérité de son remords, comme cela a déjà été vu, est ambiguë. La prise de conscience du traître face au Christ torturé s'explique, selon Véronique Dominguez, par la conscience de leur différenciation : « la Passion devient soudain le lieu de la perte de la ressemblance. Face à son maître ensanglanté, Judas confronte l'image de son Créateur à la sienne propre »¹²². La réaction de Judas face à l'intervention de la Vierge Marie dans la *Passion de Semur* est similaire : il s'aperçoit, face à la bonté et la pureté de la Vierge,

¹²¹ AG 27286-27288.

¹²² *La scène et la Croix [...]*, op. cit., p. 164.

de sa souillure et de son propre déshonneur. Ce genre de réaction met certes en avant la gloire des personnages sacrés comme le Christ et la Vierge, mais ce que Judas ne perçoit pas – mais que le spectateur doit percevoir –, c'est que même les figures modèles voire divines ont des doutes et font des choix. Leur imitation est très difficile mais pas impossible, même si elle suppose une souffrance et des larmes comme celles de Pierre. Judas se tue peut-être de cette prise de conscience qui l'amène à la facilité : l'abandon de la vie, de soi-même, et l'infléchissement (si facile) à la tentation diabolique.

La violence n'est donc pas que spécifique au diable ; elle l'est aussi à l'homme, et la vision du Christ souffrant renvoie à cette violence et à la culpabilité humaines. De plus, les mystères de la Passion intégrant la Genèse (à partir de *S*) mettent en scène l'aspect cyclique de la violence humaine, du sacrifice au sacrifice – et de la trahison à la trahison. La scène du meurtre originel¹²³ introduit un mal proprement humain, qui prendra ensuite toute son importance avec le développement de la figure de Judas. On peut dire que la structure de la Passion dramatique se construit autour de deux sacrifices : celui d'Abel par Caïn, point de départ de toute violence humaine, puis celui, rédempteur de cette violence, du Christ. Chacun des deux sacrifiés est symbole de paix et de salut (dont Abel qui sacrifie un agneau, futur symbole de la pureté christique), et chacun est trahi par son prochain (Caïn et Judas). Judas est un nouveau Caïn¹²⁴ : on peut rappeler que sa légende fratricide est mentionnée dans *AG* et mise en scène dans *JM* – dans ce dernier texte, la scène du meurtre de Ruben par Judas rappelle d'ailleurs celle d'Abel par Caïn dans *AG*¹²⁵. Caïn tue son frère par mécontentement de son propre rapport avec Dieu (c'est en cela qu'il est jaloux d'Abel) ; Judas se pend par désespoir de ne pouvoir être pardonné par Dieu : dans les deux cas, les personnages commettent des crimes terribles, mais dans les deux cas, leur péché et la radicalité de ses conséquences montrent la difficulté de la relation de l'homme à la divinité. À ce propos, lorsque Dieu maudit Caïn pour son geste fratricide, la réaction désespérée de Caïn annonce celle de Judas :

De grant douleur le cueur me serre.
Cy grant est mon iniquité
Qu'a peine jamés ne pouré
Pour certain en avoir pardom.

S 868-870

¹²³ Chez Arnoul Gréban : *AG* 922-945.

¹²⁴ Jean-Michel Bordier fait ainsi entrer Judas dans ce qu'il appelle le « mythe familial élaboré dans les mystères » : il s'agit « de la transposition de la cosmogonie et de l'histoire religieuse de l'humanité dans le registre, chargé d'affectivité individuelle et sociale, des relations familiales entre hommes. Tout se ramène à l'histoire indéfiniment répétée d'un conflit mortel entre un fils aîné et son père, ou son frère cadet" (*op. cit.*, p. 666).

¹²⁵ Caïn comme Judas traitent leur victime de « vilain » (*AG* 922 / *JM* 3671) et les frappent ; Abel et Ruben tentent de crier merci puis font une dernière prière à Dieu avant de mourir (*AG* 936-939 / *JM* 3686-3693).

Le schéma du sacrifice et de la trahison est bien répété, tout comme celui, par ailleurs, de la tentation. Judas, en tant que coupable mais aussi victime de la tentation diabolique, n'est-il pas aussi une nouvelle Ève¹²⁶ ? Les mystères montrent le caractère cyclique¹²⁷, ou du moins répétitif, de la violence, de la trahison, de la tentation, en somme du péché humain, rendant le sacrifice inévitable. (Re)jouer ce schéma amène ainsi à une forme de « catharsis » collective, le théâtre impliquant forcément une dimension contextuelle et sociale. Il s'agit, dans le théâtre des mystères, de montrer le péché de l'ensemble de l'humanité face à l'unique puissance divine¹²⁸.

La représentation de Judas dans les mystères participe donc à la pensée de l'homme face au mal et au péché mais aussi face au sacré et au message moral du pardon, de la miséricorde et de la compassion. Le message est moral sinon théologique, mais c'est avant tout l'homme qui est représenté dans ces œuvres qui individualisent et humanisent même Jésus ou Lucifer afin de refléter l'homme au regard de la Passion – et la Passion au regard de l'homme.

3) Dramaturgie des limites de l'homme face au sacré

Transmis par le spectacle, le message du salut de l'homme est bien au cœur du développement des mystères de la Passion, qui s'emploient à une démonstration du sacré mais aussi et surtout de l'homme face au sacré. Les enjeux théologiques et moraux de ce face à face se confondent avec leurs enjeux dramatiques et littéraires. Or le face à face n'est pas tellement celui que l'on croit, celui qui est rendu clair et perceptible par la différenciation langagière entre le bien et le mal ou par l'opposition entre Jésus et Judas. Le libre arbitre de chaque personnage,

¹²⁶ Pour un exemple de réplique prononcée par Ève mais qui pourrait tout aussi bien l'être par Judas (mis à part qu'elle est féminisée) :

Le malvoix serpent deputaire

M'a deceü par sa frivole.

On me doit bien tenir a fole

D'avoir obeir a sa fable (S 673-676).

¹²⁷ On rejoint là aussi l'idée du « cercle magique ».

¹²⁸ Si le genre théâtral implique une difficulté de postérité écrite, le message transmis lors d'une représentation l'est également par le texte lu ou entendu. On sait aujourd'hui que les manuscrits transcrivant un texte de théâtre pouvaient avoir un rôle de remémoration mais aussi de dévotion, de méditation et d'enseignement (voir à ce sujet Elizabeth Lalou et Darwin Smith, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Fifteenth Century Studies*, 13 [1988], p. 569-580). Les manuscrits enluminés sont d'autant plus importants concernant la transmission du message du texte qu'ils peuvent offrir aux lecteurs ce que Corneliu Dragomirescu appelle le « spectacle du manuscrit » (voir « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Médiévales*, 59 [2010], p. 63-76).

et surtout celui du Christ¹²⁹, contredit l'idée de combat eschatologique qu'entendrait cette répartition en deux camps. « Tout drame suppose une lutte. Dans le récit de la Passion, il n'y a en réalité pas de lutte, puisque le héros, d'après le dogme catholique, va volontairement au supplice »¹³⁰ : c'est paradoxalement pour cette raison que les personnages opposants – les Juifs, les bourreaux, les diables, et surtout Judas – sont développés, dans les mystères, en action comme en discours. Le sacrifice contredit la lutte et donc le drame. Qui crée, alors, la lutte et le drame ? Les diables, les hommes ? Les deux. Et même les personnages divins, justement parce qu'ils doutent. Le drame tient à cela, au doute et au cheminement intérieur. En cela, la lutte est constante et universelle – même pour le dieu fait homme –, d'où son aspect cyclique, répétitif.

On touche là à un paradoxe, puisque le christianisme, contrairement à la mythologie païenne, a amené une conception du temps historique et linéaire, ancré dans l'histoire des hommes et de la terre, dans le début et la fin de la vie humaine (du moins de sa vie terrestre et corporelle) : c'est aussi pour cette raison que son récit ouvre naturellement sur l'humanité. D'ailleurs Judas, contrairement aux « Êtres surnaturels » évoqués dans la définition du mythe proposée par Mircea Eliade¹³¹, incarne un archétype humain, à l'histoire linéaire dont on connaît tout de la conception à la damnation post-mortem. Sa réécriture, qui passe justement par l'invention légendaire de la Vie de Judas, le « mythifie » pourtant, au moins sur le plan thématique. La représentation théâtrale du personnage permet d'interroger la tension qui s'exerce entre le *mythe* et la *limite* dans la définition de l'homme : Judas est un nouvel Œdipe, mais dont la parole complexifiée vient interroger les doutes et limites de l'homme face au sacré. On évolue de plus en plus, à la fin du Moyen Âge, vers l'expression d'une intériorité et d'une subjectivité humaines complexes et il n'est pas indifférent que cette évolution se produise au théâtre, si l'on prend en compte la fonction « rassemblante » et cathartique propre à cette forme d'expression¹³². La dramaturgie crée des archétypes formels mais a progressivement tendance à opposer les langages et esthétiques de manière plus nuancée. Ainsi Judas n'est plus seulement un archétype de l'homme-diable ; il devient le représentant d'une humanité plus complexe, tout

¹²⁹ Sur la question de la nécessité ou de l'inutilité de la trahison de Judas (*Le jeu de la Passion* [...], *op. cit.*, p. 529-575), Jean-Pierre Bordier conclut à une démonstration par les mystères de la « souveraine liberté de Jésus » (*ibid.*, p. 569). Nous avons déjà pu observer, au demeurant, que le Christ peut être représenté comme un metteur en scène de sa propre Passion (notamment dans la *Passion d'Amboise* : voir *supra*, p. 350-351).

¹³⁰ Gaston Paris et Gaston Raynaud, *op. cit.*, p. XVII.

¹³¹ Voir *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « Idées », 1965 [rééd. « Folio essais », 1987], et *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, trad. Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949 [rééd. « Idées », 1969], ouvrage fondateur à propos de l'aspect cyclique et répétitif du mythe.

¹³² Cette fonction est particulièrement importante concernant les mystères, vus comme un modèle de théâtre total et social, unissant toutes les classes et catégories urbaines lors de leur représentation.

comme son discours, poétisé, tend à symboliser l'ambivalence du repentir et du péché sur la scène médiévale – mais aussi la subjectivité humaine en général et sa complexité, sa multiplicité. Ce que la réécriture dramaturgique du personnage montre, c'est la tension humaine entre le Bien et le Mal, et le doute qui s'impose au cœur de cette dichotomie fondamentale. Le péché et surtout le libre-arbitre, permettant le doute, entravent l'accès au sacré (au salut et à la grâce) : Judas est au fondement du mythe et de la tragédie sur les limites de l'homme face au sacré. Car, on le voit, le mythe religieux tend là à la tragédie.

Le drame du doute s'oppose, de fait, à la tragédie antique, cette dernière se fondant avant tout sur le drame du destin et la lutte désespérée des hommes et des dieux. Si le théâtre des mystères, au Moyen Âge, reprend des figures voire des schémas relatifs aux mythes anciens, le message délivré s'y oppose par la morale chrétienne. Cependant, le mystère marque une étape dans la conception de l'homme que l'on retrouvera dans la tragédie classique. Celle-ci mêlera l'inspiration antique (reprise surtout sur le plan thématique) à la définition de l'homme selon le christianisme et plus précisément selon les mystères de la fin du Moyen Âge. Par exemple, malgré le poids de la fatalité, les héros de Jean Racine sont en premier lieu définis par leur hésitation et leur itinérance intérieure, dont témoignent, là encore, leurs monologues. Les monologues d'hésitation de Judas dans les mystères de la Passion, notamment chez Jean Michel, sont précurseurs – et déjà étonnamment proches – du style tragique classique :

Helas, povre meschant, hélas,
que dis tu ? Que fais tu, Judas ?
Prens tu maintenant tes esbas
en larrecin et en cabas
pour telle trahison commettre ?

JM 17518-17523

il t'a fait pour rien des biens tant,
et sa dure mort je machine !
Ne me chault ! Envie et rapine
ont pris en moy telle racine
de rage, sans droit et raison,
que je m'en despite et rechine
et fault bref que au jour d'uy machine
quelque mauldite trahyson.

JM 17534-17541

Et rien, rien, de quoy ay je peur ?
Je m'amonnesté mon malheur
que ceste traÿson je face.

JM 17548-17550

Ha, povre sot, ou t'es tu mis ?
Pense tu que une mere vraye

te vueille pardonner, qui voye
que tu as trahy son enfant ?
Pense tu qu'elle t'ayme tant
qu'elle vueille pardonner
et voir son enfant condampner ?
Nenny, nenny, ne pense plus
ne a la mère ne a Jesus ;
tu es leur mortel ennemy.

JM 23581-23590

Judas, dans cette perspective, est en quelque sorte un précurseur pathétique des passions chez les personnages tragiques¹³³. La tragédie classique est ainsi déjà annoncée par le discours de Judas (entre autres, puisque Marie-Madeleine a aussi droit à ses monologues d'hésitation) mais aussi par le temps paradoxal de son histoire, linéaire et circulaire tout à la fois, limité mais mythifié. Le « mythe » de Judas s'érige en tragédie du christianisme, s'imposant comme une religion du doute et du questionnement.

Judas n'est pourtant pas un personnage tragique, bien au contraire, mais son traitement en est à la frontière : il est devenu un symbole du doute, et donc du libre arbitre...qui, en l'occurrence, ne s'échappe jamais du péché. On peut d'ailleurs suivre l'analyse de Xavier Leroux¹³⁴ qui confronte les monologues de la tragédie grecque, dont la définition est à nuancer puisque les personnages parlent toujours en présence du Chœur, aux monologues des mystères, notamment ceux de Judas, où le personnage pourrait s'adresser à Dieu mais fait le choix de ne pas le faire. Judas est le personnage principal de la distinction entre tragédie et mystère, et pourtant, il est aussi celui qui est le plus à la frontière des genres dramatiques. Selon Xavier Leroux, le mystère s'oppose à la tragédie en partie par la définition différenciée du monologue. D'après nous, le monologue du mystère est une étape intermédiaire entre les genres dramatiques, également représentative d'une nouvelle vision religieuse et d'un nouveau regard sur l'homme. Si l'on reprend la théorie de Xavier Leroux, on peut dire que les mystères introduisent une définition du monologue qui diffère de ce qu'avait introduit la tragédie grecque ; néanmoins l'esthétique pathétique et précise du monologue d'hésitation médiéval se retrouvera presque à l'identique dans les tragédies classiques – celles-ci se basent ainsi sur une définition très spirituelle et intériorisée de l'homme, un mélange, en quelque sorte, de mythe et de « psychologie » !

¹³³ Rappelons, à ce propos, que le suicide de Judas avait déjà été rapproché de la notion de *furor* dans la poésie latine de la Passion des IV^e-VI^e siècles : voir *supra*, p. 60-61.

¹³⁴ « *Deum tolles ex oculis*, ou l'impossible compromis entre mystère et tragédie », *Studi Francesi*, 188 (2019), p. 271-283.

Concernant l'influence littéraire qu'exercera la réécriture de Judas dans les mystères, Friedrich Ohly met en parallèle, de manière intéressante, les mystères de la Passion français et allemands du Moyen Âge, et montre que l'évolution de la figure de Judas au théâtre fait écho à la construction de celle de Faust¹³⁵. « *Despairing, lost and damned, Judas and Faust stand on the treshold of modernity* »¹³⁶. Le rôle pivot du christianisme, allié à celui de l'écriture théâtrale, est indissociable de l'émergence d'un sujet humain, dans toute sa complexité, puisque la subjectivité qui hésite et doute est inhérente à la condition humaine, inscrite dans une limite ouvrant ensuite à l'éternité. La réécriture de Judas, personnage contre-exemplaire et pourtant thématiquement mythifié, s'avère représentative de l'intégration et de la définition de l'homme dans le cadre du paradoxe du christianisme, liant les notions de mythe circulaire et de limite linéaire – d'où le lien entre la Genèse et la Passion, et entre la Passion et, à présent, le temps de la représentation. Mais Judas est avant tout marqueur d'une évolution de la littérature en regard de l'homme, et, par la même occasion, d'une nouvelle définition de l'homme par la littérature. La réécriture dramatique de Judas participe à la fois aux objectifs des mystères, à leur intérêt dans la réception et à une avancée littéraire et dramaturgique.

*

Comme, dans les mystères de la Passion médiévaux, « les nombreux personnages de l'histoire sainte [...] se répartissent dans deux camps [...], chaque camp étant caractérisé sur scène par un langage spécifique – celui de la tension vers la damnation ou celui de la tension vers l'élection »¹³⁷, la grande division entre les êtres crée des types de théâtre formels. À cette fin, le personnage de Judas, considéré comme le grand pécheur, le représentant du mal contenu dans l'humanité, est construit sur la base de la réutilisation de codes formels symbolisant cette appartenance. Une telle dépendance au mal – et donc, pour les médiévaux, aux communautés diabolique et judaïque – fait de la voix de Judas une voix archétypale, démontrant une fois de plus l'intérêt de l'usage des codes poétiques et symboliques à des fins didactiques et spirituelles.

C'est justement par sa spiritualité que Judas se distingue tout de même de la seule fonction archétypale. Au sein du récit dramatisé de la Passion, il est aussi représenté comme un

¹³⁵ Friedrich Ohly, *op. cit.*, p. 73 s.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹³⁷ Stéphanie Le Briz-Orgeur, « Les monologues d'hésitation dans la Passion d'Arnoul Gréban », art. cit., p. 162.

homme qui essaie de dépasser sa propre histoire (la légende qui le « prédestine » pourtant au mal) et de se repentir. Ainsi, le langage du mal humain est contrebalancé par son propre rapprochement avec la voix du repentir, représentée notamment par le personnage de Marie-Madeleine ou encore celui de l'apôtre Pierre. Les mystères du XV^e siècle, et en particulier celui d'Arnoul Gréban, rendent plus floue la frontière entre le langage du bien et celui du mal. Les auteurs développent poétiquement la prise de parole de Judas, par le biais de procédés pathétiques, stylistiques et allégoriques. Paradoxalement, c'est peut-être cette poétisation à l'extrême de son personnage qui fait de lui un grand représentant de l'humanité du public, symbolisant la complexité humaine et l'ambivalence du bien et du mal sur la scène médiévale.

Le développement poétique et dramaturgique de Judas démontre parfaitement que, comme le dit Jean-Pierre Bordier, « Le mystère de la Passion est anthropocentrique »¹³⁸. La Passion questionne l'homme, et sa représentation théâtrale se veut le miroir de l'âme humaine et de son temps. Si la Passion questionne l'homme, la trahison également. C'est avant tout l'homme qui est représenté dans Judas, en lequel le spectateur peut retrouver ses doutes et ses tentations. Il s'agit de montrer l'homme face au mal, c'est à dire face à l'« ennemi » commun (le diable, ou le Juif édifié en homme-diable) mais aussi face à son propre mal. En cela, quelque chose de nouveau semble se développer au temps des Passions et particulièrement avec Arnoul Gréban : une amorce de psychologie, une représentation de l'intériorité, amenuise la frontière entre le modèle et le contre-modèle. Ce procédé ne contredit cependant pas la valeur édifiante du personnage négatif : il s'agit de montrer le mal pour mieux le reconnaître en soi afin de ne pas l'imiter. C'est donc avant tout par une voie négative, celle de la représentation du mal (chez les personnages sacrés mais aussi chez l'homme en général), que les auteurs médiévaux participent au développement de la subjectivité en littérature : l'aspect édifiant voire cathartique des mystères leur permet de faire évoluer les grands personnages de la mythologie chrétienne vers un sens – et une essence – de la complexité humaine.

¹³⁸ *Le jeu de la Passion [...], op. cit.*, p. 163.

Les Passions dramatiques de la fin du Moyen Âge se définissent à la fois dans la continuité des traditions littéraires qui les précèdent ou leur sont contemporaines et dans une forme de rupture avec celles-ci. Cette transformation est avant tout générique. Le caractère oral et visuel que prend alors la réécriture de la Passion donne toute son importance aux personnages qui y sont représentés – peut-être plus, finalement, qu'à la narration. La mise en voix et en dialogue des figures bibliques et sacrées confère à ces dernières une dimension proprement humaine.

Sur le plan théologique et moral, la valeur édifiante des jeux de la Passion se joue sur le plan de l'humanité des personnages : face au Christ souffrant, face aux larmes de Marie, de Pierre et de Marie-Madeleine, Judas acquiert toute sa dimension contre-exemplaire. Jamais l'archétype du mal qu'est Judas n'a été aussi net et aussi spectaculaire que dans les mystères, et pourtant, le type symbolique qu'il constitue depuis son émergence originelle n'a sans doute jamais été autant dépassé. Par sa voix, le Judas des mystères confirme et surpasse sa réécriture médiévale. Grâce au potentiel symbolique, théologique, psychologique et poétique qu'il porte, il rend perceptible – et participe à – l'évolution de la littérature en regard du doute humain et de la complexité de la subjectivité.

CONCLUSION

Judas « aurait pu devenir un saint, le patron de nous tous qui ne cessons de trahir »¹ : cette phrase de François Mauriac reflète toute l'ambivalence de la réécriture du traître biblique, construit en opposition à la sainteté, et pourtant si proche. « Il s'en est fallu de très peu que les larmes de Judas ne fussent confondues, dans le souvenir des hommes, avec celles de Pierre », complète l'écrivain : en cela, Mauriac, comme d'autres auteurs modernes², s'inscrit en héritier de l'émergence et de l'évolution de la représentation de Judas dans la littérature française du Moyen Âge. Cette émergence prend racine dans la première élaboration du dogme chrétien dans l'Antiquité : il s'en est peut-être, effectivement, « fallu de très peu » que le Judas biblique ne soit réhabilité par les gnostiques, ou ne serait-ce que nuancé, questionné dans ses paradoxes, par des théologiens comme Origène. Mais est-ce en opposition ferme aux hérésies que les Pères de l'Église ont ensuite enclos le personnage dans une « légende noire » ? Avec Jérôme, Jean Chrysostome ou encore Augustin, Judas est devenu figure du mal, rhétorique et archétypale, car dressée sur le socle contextuel de la polémique. Les légendes apocryphes témoignent de l'étendue de la réception de cette figure maléfique dont on cherche rapidement à compléter l'histoire, tandis que la poésie latine a travaillé à l'adapter en regard des procédés littéraires qui lui sont contemporains. Les fondements de la réécriture de Judas sont nettement posés dans les premiers siècles ; le Moyen Âge s'inscrit-il dans leur continuité ? Oui et non, car l'époque n'est plus la même : le christianisme s'impose différemment, la scolastique introduit une nouvelle méthode analytique et rhétorique, la culture évolue et enjoint à présent au regard sur soi, dicté par la pratique de la confession ou par le développement de la lecture personnelle. Entre le XI^e et le XV^e siècle, la figure de Judas ne peut être perçue qu'à travers un paradoxe : il est à la fois symbole archétypal du pécheur, réécrit à nouveau dans une conception rhétorique et morale, et sujet de réflexion sur l'humanité, développé dans la pensée philosophique et surtout en littérature.

¹ François Mauriac, *Vie de Jésus*, Paris, Flammarion, 1936, p. 257.

² Entre autres exemples : Paul Claudel (*Mort de Judas*), Marcel Pagnol (*Judas*) ou encore Éric-Emmanuel Schmitt (*L'Évangile selon Pilate*). On peut entrevoir, dans le succès à la fois académique et public de la découverte de *L'Évangile de Judas*, à quel point cette ambivalence dans le regard porté sur le personnage s'est maintenue dans l'imaginaire collectif.

D'autant que la diffusion médiévale de la Bible est inséparable de la ré-Écriture, et qu'elle nécessite une adaptation à chacun de ses contextes de diffusion. La naissance de la Bible littéraire en français est liée à une volonté de transmission didactique actualisée par la tendance littéraire qui l'encadre, ce qui amène à l'épanouissement de formes hybrides comme l'épopée biblique ou le poème biblique récité par les jongleurs. Les apparitions de Judas dans les Passions narratives françaises peuvent témoigner d'une approche théologique adaptée, influencée par la scolastique et notamment par les choix explicatifs rationnels de Pierre le Mangeur. Archétype théologique, Judas est également archétype littéraire puisqu'il est réinvesti poétiquement et à travers le mélange des genres à l'œuvre. Il devient alors la figure du *felon*, de l'*usurier* et de l'*ennemi*, autant d'actualisations littéraires et médiévales de sa diabolisation et de la condamnation du péché.

Cependant, la réécriture médiévale de Judas s'indépendantise de la structure biblique, dans notamment deux grandes traditions légendaires principales. Celle faisant de Judas un supplicé infernal constitue une nouvelle preuve de l'enracinement à la fois théologique et légendaire du personnage, et de la façon dont les deux s'entremêlent dans la création littéraire. Judas y reste une figure contre-exemplaire et se diffuse de cette manière en littérature hagiographique et profane. La figure d'exemplum qu'il incarne se définit également et concrètement par l'image, notamment chez Dante, Gautier de Coinci ou encore Guillaume de Deguileville, qui développent poétiquement l'aspect visuel du châtement du traître. Mais d'autres récits, dont en figure de proue le *Voyage de saint Brendan* de Benedeit, déploient la prise de parole du traître, y introduisant l'autoportrait et la possibilité d'une prise de conscience par la création d'un discours soumis au renouvellement poétique. Si la légende œdipienne de Judas laisse beaucoup moins de place aux aspects de visualisation et de mise en parole, elle affirme de nouveau le lien entre le message chrétien et les « istoires » légendaires, qui en l'occurrence se mêlent au mythique. La réécriture mythologique permet l'introduction de nouveaux symboles chrétiens et moraux à l'image du romanesque, et surtout une avancée dans la transmission du message du libre arbitre en opposition à celui de la fatalité.

La tradition théâtrale de la fin du Moyen Âge est l'héritière de tout cela puisqu'elle développe à la fois la prise de parole et le libre arbitre des personnages de la Passion du Christ. De plus, structurellement, le Judas des mystères est dans la continuité de celui des Passions narratives, soit dans un entremêlement du canonique, du théologique et du légendaire. L'évolution croissante de la forme de représentation des mystères de la Passion concède à leurs auteurs une grande liberté qui s'exprime tant visuellement que thématiquement et

poétiquement. La liberté de ton, bien perceptible par exemple dans le Judas farcesque de la *Passion de Semur*, paraît toutefois très travaillée sur le plan formel, et des codes esthétiques sont même identifiables *a posteriori*. Judas peut être comique mais pas aussi grotesque que les archétypes de la farce ; il peut être « diabolisé » ou « judéisé » dans ses dialogues mais ses monologues l'en éloignent... Les codes de l'écriture dramatique intègrent le personnage à des catégories thématiques pour mieux l'en écarter. Judas a alors une voix propre, individuelle, humaine.

Sur le plan de l'histoire des idées, le parcours analytique de la réécriture de Judas laisse entrevoir des progressions et continuités culturelles ainsi que l'évolution de la pensée au sein du christianisme. En littérature, Judas est indissociable, comme symbole, du regard des médiévaux sur le judaïsme. Ce parallèle, déjà introduit dans l'Antiquité, prend différentes formes au Moyen Âge, notamment celle du lien par l'argent, par le vice cupide, venant cristalliser – et sûrement attiser – l'accroissement de l'antijudaïsme. La nature mauvaise et pécheresse de Judas entre par ailleurs dans les théories sur le libre arbitre, introduites dès la tradition patristique par Origène ou encore Augustin et son éthique de l'*intentio*. La conception augustinienne restera très ancrée dans le regard médiéval sur le traître biblique, toujours perçu comme la figure de l'intention mauvaise et de la désespérance. En revanche, la représentation de sa « nature » pécheresse évolue, celle-ci étant de plus en plus montrée, au fil du Moyen Âge, comme surpassable, surmontable. La « Vie de Judas » a un rôle important dans cette avancée du message chrétien sur l'importance du libre arbitre de l'homme, la réécriture de la mythologie païenne aboutissant au dépassement de la fatalité par la possibilité du repentir. C'est enfin sur la scène des mystères que cette conception sera, peut-être, la plus aboutie : le libre arbitre, mis en scène et en parole par le cheminement spirituel des personnages, est mis en difficulté par la tentation et surtout par le doute humain, auxquels succombe Judas. Dans la même perspective, la représentation littéraire du personnage laisse voir l'amplification du message du pardon et de la miséricorde, notamment développé dans la légende de saint Brendan ou encore dans les apparitions de la Vierge Marie, particulièrement importantes, par exemple, dans la *Passion Isabeau*. La période médiévale voit en effet sa représentation du christianisme se transformer : on passe d'une mise en valeur du Christ en majesté à celle du Christ souffrant, ou, comme le dit Carla Bino, « *dal trionfo al pianto* »³. Dans le premier cas, Judas est l'ennemi, représentant des forces du mal et qui subit une paradoxale défaite face à la victoire du Christ-Dieu ; dans le second cas, on assiste à une généralisation du message de pitié et de miséricorde qui peut même

³ *Op. cit.*

s'étendre à Judas. Les mystères montrent bien cet entre-deux, cette ambivalence à l'œuvre dans le regard sur le traître : celui-ci est certes toujours un ennemi, pécheur, diabolisé, contre-modèle, mais il devient celui que l'on peut pleurer aussi, comme l'ont fait saint Brendan et Notre Dame. Les personnages bons et pieux pleurent sur Judas et son sort ; ainsi le traître entre dans une paradoxale mise en valeur du bien par le contraste qu'il incarne.

Judas pleure aussi, cependant. L'évolution proprement formelle, littéraire et poétique du personnage doit en effet beaucoup au développement de son discours pathétique. La complainte de Judas naît d'abord par l'archétype littéraire même : dans *Li Romanz de Dieu et de sa mere*, la parole pathétique du personnage est notamment liée au caractère épique de l'œuvre. Alors que, chez Herman de Valenciennes, le *planctus* est plutôt exploité pour faire de Judas une figure à blâmer, Benedeit développera le registre pathétique dans le discours du traître afin de, au contraire, le rendre digne de pitié. Le discours lyrique de Judas accompagne sa dramatisation progressive, et ses répliques pathétiques dans les mystères d'Eustache Mercadé, Arnoul Gréban et Jean Michel se verront annonciatrices de celles de la tragédie classique. Il faut dire que l'analyse de la réécriture de Judas est particulièrement propice à l'observation de l'évolution littéraire et de l'hybridation des formes au cours du Moyen Âge. Si la notion de littérature médiévale est difficile à définir, la représentation de Judas en son sein en permet le questionnement : il apparaît que c'est l'adaptation didactique et poétique, ainsi que les ajouts notamment légendaires, en somme la porosité des formes comme des thématiques, qui donne naissance à des traditions formelles, elles-mêmes poreuses et évolutives. Le développement poétique du discours de Judas tend notamment à la dramatisation, tout comme l'aspect visuel voire spectaculaire de certains motifs qui lui sont liés. Ainsi le suicide, mort infamante, et la damnation infernale qu'il suppose, sont développés en arguments rhétoriques et visuels, des apocryphes au théâtre en passant par la tradition brendanienne. Quoi que Judas lui-même en dise chez Herman de Valenciennes, sa mort est parfaitement contraire à l'imitation christique, et le théâtre le donne à voir de manière édifiante.

C'est ainsi que l'on peut considérer la figuration médiévale de Judas comme une construction complexe et double : celle d'un personnage archétypal, indissociable de symboles universels et même de références à l'imaginaire mythique antique, mais aussi celle d'un individu complexe et ambivalent, doté d'une subjectivité et d'une intériorité, au travers de réécritures et de créations littéraires. L'analyse de la réécriture médiévale de Judas fait apparaître la complexité des interprétations qui proviennent du discours théologique dogmatique mais révèlent une grande part de construction esthétique, vecteur d'ambiguïté.

Fondée sur des principes chrétiens, la construction de la figure littéraire de Judas se rattache à une définition de l'homme par le doute : il apparaît, en définitive, que la frontière est très mince entre Pierre, ou Marie-Madeleine, et Judas, soit entre le repentir pieux et le suicide désespéré. Si le Moyen Âge a ses héros et ses saints, il a aussi ses démons, et la littérature tend progressivement à atténuer la frontière entre les deux. Au départ, selon l'exemple de la tradition patristique, les grands personnages positifs sont construits et considérés comme des modèles, des exemples à suivre – le modèle étant à Dieu ce que le contre-modèle est au diable. À la fin du Moyen Âge, cependant, et surtout grâce aux développements d'Arnoul Gréban, tous peuvent osciller entre le Ciel et l'Enfer. Les personnages négatifs, comme Judas, peuvent alors être au plus proche de l'homme, dans sa part mauvaise et à écarter. Il est la part de soi que l'on doit connaître pour mieux rejeter, et c'est bien ce que symbolise le siège vide et « périlleux » à la table du roi Arthur. C'est bien, aussi, ce qu'ont cherché à transmettre les auteurs des grands mystères du XV^e siècle, où l'édification passe par l'identification. À cette fin, Galaad ou surtout Marie-Madeleine sont toujours là pour rappeler la possibilité de la voie de la foi et de la piété.

L'importance du rôle de Judas dans les Évangiles est capital, mais ce qui semble surtout importer, c'est ce que l'on a fait de lui au fil du temps. Porteur d'un imaginaire commun particulièrement propice à la réécriture, le personnage est toujours défini par le regard que l'on porte sur lui. Au fil du Moyen Âge et du développement de la littérature française, on voit en lui toute l'ambiguïté proprement humaine du bien et du mal – ambiguïté qui n'est pourtant pas développée comme telle dans la Bible. Le grand mystère de la trahison christique dans les Évangiles n'a donc de valeur qu'interprété, et c'est bien au Moyen Âge que cette interprétation se fait foisonnante, car Judas symbolise beaucoup de ce qui se joue en cette période de changements et de questionnements. Pour autant, le regard théologique porté sur lui n'a pas tellement évolué depuis les Pères : Judas est toujours la figure contre-exemplaire du pécheur, mais alors qu'on le démontre au départ en le diabolisant, on fait progressivement passer ce symbole par une individualisation. De représentant d'un mal diabolique, il devient celui d'un mal propre à l'homme. Au départ, Judas est le mal qu'il faut fuir et rejeter ; ensuite, il est le mal dont il faut accepter l'universalité, la présence en chaque homme, pour mieux en pleurer et surtout le surpasser par la souffrance, la foi et la miséricorde. En quelque sorte, Judas est un « bouc émissaire »⁴ qui devient, progressivement, une figure de la *mimesis* et de la *catharsis* réactualisées en contexte chrétien.

⁴ Notamment au sens que donne René Girard à cette expression, c'est-à-dire un même point vers lequel converge toute violence afin de créer un effet de collectivité. Voir *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Sans être réhabilité, puisqu'il est toujours une figure du mal rendue évidente par sa mort et sa damnation, Judas est de plus en plus nuancé. Cette évolution semble d'une grande importance dans l'édification littéraire : la littérature évolue en regard de l'homme et en propose une définition liée au message théologique. Ce dernier reste très ancré dans la pensée augustinienne (liée également à la conception paulinienne du péché), mais l'individualité des personnages, notamment développée dans les derniers mystères du XV^e siècle, semble s'approcher de l'humanisme naissant. Maurice Accarie a ainsi montré comment l'« individualisme » de Jean Michel représente un point d'aboutissement d'une pensée médiévale où l'homme se libère progressivement à travers le thomisme⁵. La réécriture de Judas au Moyen Âge participe ainsi, à sa manière, à la naissance de la littérature française telle qu'évoquée par Michel Zink⁶, et pas uniquement parce qu'il constitue une figure importante de la *mise en roman* : il est exploité dans la définition littéraire de l'homme, dont la nuance, le paradoxe et la complexité se reflètent au miroir du christianisme. L'analyse de la représentation de Judas montre bien que la littérature tend à la recherche de l'individu et de l'individualité, en passant par l'intériorité. Cette recherche de l'individualité et de l'intériorité reste tout de même déterminée par un but didactique assez global : la fin en est la démonstration qu'en tout homme se tient un potentiel Judas – à partir de cette connaissance, propre au collectif et non à l'individuel, chacun est libre de son cheminement terrestre et spirituel. Cette liberté, le libre arbitre de l'homme, est mise à l'épreuve par le corps, la tentation du péché et celle du diable, mais il faut souffrir (à l'image du Christ) et pleurer (à l'image de Pierre et de Marie-Madeleine) pour dépasser cette condition et aller vers le salut.

La connaissance de soi accompagne la perspective morale et spirituelle : ainsi la « psychomachie » des personnages va finalement dans le sens d'une importance de l'étape charnelle et de la compréhension de la faute individuelle dans le cheminement vers la piété. L'intérêt des mystères tient en cette valeur cathartique adaptée à la spiritualité chrétienne. Ce développement spirituel et littéraire initie en tous cas une représentation de la psychologie en littérature, du tiraillement intérieur qui se verra d'ailleurs développé dans le théâtre classique suivant les mêmes procédés pathétiques que ceux introduits dans les mystères médiévaux. Maurice Accarie prétend qu'« il n'y a effectivement pas loin de Marie-Madeleine à Phèdre »⁷ : nous dirions plutôt qu'il n'y a pas loin de Judas à Phèdre, puisque les deux personnages se

⁵ Voir *op. cit.*, p. 363-427.

⁶ *Littérature française du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. ix-x.

⁷ *Ibid.*, p. 434.

laissent finalement porter par leur vice, leur tentation ou leur passion⁸. Si l'histoire de Marie-Madeleine amène à l'édification morale et religieuse, c'est bien celle de Judas qui amène, en plus, au rejet cathartique de la part mauvaise en soi : sa mort et sa damnation spectaculaires n'en sont que plus libératrices, tout comme le spectacle de la tragédie intérieure des héros raciniens se voudra purgation des passions.

⁸ Sur ce dernier point, voir Charles Mazouer, *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français* (Paris, H. Champion, 2015), notamment à propos de la fin des mystères, l'ambiguïté des tragiques, et l'attrance du « contre-modèle » qu'est le mystère pour la tragédie (p. 17-23 et p. 222-226).

BIBLIOGRAPHIE

I/ Œuvres

1) Période antique et tardo-antique

Actes d'André et Paul, éd. et trad. Xavier Jacques, dans « Les deux fragments conservés des « Actes d'André et de Paul » (Cod. Borg. Copt. 109, fasc. 132) », *Orientalia*, 38/2 (1969), p. 187-213.

Actes de Pierre ou *Actes de l'apôtre Pierre et de Simon*, trad. Gérard Poupon, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, éd. François Bovon et Pierre Geoltrain, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1997, p. 1054-1105.

Actes de Jean, trad. Éric Junod et Jean-Daniel Kaestli, dans *ibid.*, p. 975-1037.

Actes de Thomas, trad. Paul-Hubert Poirier et Yves Tissot, dans *ibid.*, p. 1331-1470.

Apocalypse d'Esdras ou *Vision d'Esdras*, trad. Flavio G. Nuvolone, dans *ibid.*, p. 605-651.

Apocalypse de Paul, trad. Claude-Claire et René Kappler, dans *ibid.*, p. 787-826.

Apocalypse de Pierre, trad. Jean-Daniel Dubois, dans *Écrits gnostiques : la bibliothèque de Nag Hammadi*, éd. Jean-Pierre Mahé et Paul-Hubert Poirier (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 1151-1166.

APOLLINAIRE DE LAODICÉE, [fragments], éd. Bart D. Ehrman, dans *The Apostolic Fathers*, vol. 2, Cambridge, Harvard University Press, 2003, p. 104 à 107.

The Apostolic Fathers, éd. Bart D. Ehrman, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

ARATOR, *Histoire apostolique*, éd. Bruno Bureau et Paul-Augustin Deproost, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

AUGUSTIN, *Œuvres* : coll. « Bibliothèque augustinienne », Paris, Desclée de Brouwer, 1936- ; Corpus christianorum, series latina (Turnhout, Brepols) ; Patrologie Latine (t. 32-47, Paris, 1841-1842 = édition d'Augustin par les bénédictins de Saint-Maur) – Traductions françaises : *Œuvres philosophiques complètes*, éd. Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx, Paris, Les Belles Lettres, 2018 (adapté de *Œuvres complètes de saint Augustin*, éd. Jean-Baptiste Raulx, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1864-

- 1873) ; *Œuvres*, éd. Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2002.
- Bible : *Biblia sacra : iuxta vulgatam versionem* [1969], éd. R. Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007 [5^e éd.] – Traduction française : *La Bible : l'Ancien Testament*, éd. Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956 ; *La Bible : Nouveau Testament*, éd. Jean Grosjean, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- CYRILLE D'ALEXANDRIE, *In Ioannem*, éd. E. Pusey, *Sancti patris nostri Cyrilli archiepiscopi Alexandrini in D. Joannis evangelium*, Oxford, 1872.
- Déclaration de Joseph d'Arimatee*, éd. et trad. Albert Frey et Bernard Outtier, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, éd. Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
- Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, éd. François Bovon et Pierre Geoltrain, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1997 ; t. 2, éd. Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
- Écrits gnostiques : la bibliothèque de Nag Hammadi*, éd. Jean-Pierre Mahé et Paul-Hubert Poirier (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- EUSÈBE DE CÉSARÉE, *Histoire ecclésiastique*, Paris, Éditions du Cerf (« Sources chrétiennes », 324), 1986-1994.
- L'évangile de Barthélémy d'après deux écrits apocryphes. I, Questions de Barthélémy. II, Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy*, éd. Jean-Daniel Kaestli et Pierre Cherix, Paris, Brepols, 1993.
- Évangile de Judas : The Gospel of Judas, Critical Edition: Together with the Letter of Peter to Phillip, James, and a Book of Allogenes from Codex Tchacos*, éd. Rodolphe Kasser, Marvin Meyer et Gregor Wurst, Washington, National Geographic, 2006. [Traduction : *L'Évangile de Judas : du Codex Tchacos*, trad. Daniel Bismuth, Paris, Flammarion, 2006].
- Évangile de Nicodème ou Actes de Pilates* : éd. et trad. Rémi Gounelle, *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, Turnhout, Brepols, 2008 ; trad. Christiane Furrer, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, *op. cit.*, p. 261-297.
- L'Évangile de Pierre*, trad. Éric Junod, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, *op. cit.*, p. 247-254.
- GÉLASE DE CYZIQUE (Pseudo-), *Historia ecclesiastica*, éd. Günter Christian Hansen, Turnhout, Brepols, 2008.

GRÉGOIRE I^{er} dit le Grand, *Dialogues*, éd. Aldabert de Vogüé, Paris, Éd. du Cerf (Sources Chrétiennes), 1978-1980.

GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *Sermons : Orationes*, dans Corpus christianorum, Series Graeca. *Id.* (Pseudo-), *La Passion du Christ*, éd. André Tuilier, Paris, Éd. du Cerf, 1969.

HILAIRE DE POITIERS, *Tractatus super Psalmos*, éd. Jean Doignon, Paris, Brepols, 1997.

IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, éd. Adelin Rousseau et Louis Doutreleau, Paris, Éd. du Cerf, 1952.

JEAN CHRYSOSTOME, *Œuvres complètes*, éd. et trad. M. Jeannin (dir.), Bar-le-Duc, L. Guérin & Cie, 1863-1867.

JÉRÔME, *Lettres*, éd. et trad. Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1949-1963.

Id., *The Homilies of Saint Jerome*, trad. Marie Liguori Ewald, Washington, Catholic University of America Press, 1964-1966.

JUSTIN, *Apologie pour les chrétiens*, éd. et trad. Charles Munier, Paris, Éditions du Cerf, 2006.

JUVENCUS, *Evangeliorum liber quartus*, éd. Donato De Gianni, Stuttgart, Steiner, 2020.

LÉON I^{er} dit le Grand, *Sermons*, trad. René Dolle, Paris, Éd. du Cerf (Sources Chrétiennes), 1964-1976.

Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélémy, trad. Jean-Daniel Kaestli, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, *op. cit.*, p. 307-356.

Le Livre du coq, trad. Pierluigi Piovanelli, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, p. 153-203.

ORIGÈNE, *Commentaire sur l'épître aux Romains*, éd. C. P. Hammond Bammel, Paris, Éd. du Cerf, 2012.

Id., *Commentaire sur saint Jean*, éd. et trad. Cécile Blanc, Paris, Éd. du Cerf, 1966-1992.

Id., *Contre Celse*, éd. et trad. Marcel Borret, Paris, Éd. du Cerf (Sources chrétiennes), 1967-1976.

Id., [compilé par Basile de Césarée et Grégoire de Nazianze], *Philocalie 21-27. Sur le libre arbitre*, éd. Éric Junod, Paris, Éd. du Cerf, 1976.

PAULIN DE NOLE, *Epistulae = Briefe [17-32]*, éd. Matthias Skeb, Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1998.

PRUDENCE, *Psychomachie*, éd. Maurice Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

SEDULIUS, *Carmen paschale*, éd. Johann Huemer, *Sedulii Opera omnia*, Vindobonae, C. Geroldi filium, 1885.

STACE, *Thébaïde*, éd. Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1990-1994.

TERTULLIEN (Pseudo-), *De praescriptionibus adversus haereticos*, éd. et trad. Joseph Gaume, Paris, Bibliothèque des classiques chrétiens grecs et latins, 1891.

Vie de Jésus en arabe, trad. Charles Genequand, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, *op. cit.*, p. 211-238.

VIRGILE, *Énéide : Aeneis*, éd. Gian Baggio Conte, Berlin, Boston, De Gruyter, 2019.

2) Période médiévale

a. Textes latins

ALBÉRIC DE SETTEFRATI, *Visio Alberici : die Jenseitswanderung des neunjährigen Alberich in der vom Visionär um 1127 in Monte Cassino revidierten Fassung*, éd. Paul Gerhard Schmidt, Stuttgart, F. Steiner, 1997 ; *Visio Alberici*, éd. M. Iguanez, dans *Miscellanea Cassinese*, XI, 1932, p. 83 à 103.

Écrits spirituels du Moyen Âge, éd. et trad. Cédric Giraud, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

Glossa ordinaria, éd. Martin Morard, IRHT-CNRS, en ligne sur <http://gloss-e.irht.cnrs.fr>

JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée : Legenda aurea*, éd. Giovanni Paolo Maggioni, Florence, Edizioni del Galluzzo, 1998 – Traduction française : éd. Alain Boureau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2004.

JOHANNES DE CAULIBUS, *Meditaciones vite Christi olim S. Bonaventuro attributae*, éd. M. Stallings-Taney, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 153), 1997.

Navigatio Sancti Brendani. Alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo, éd. Giovanni Orlandi et Rossana E. Guglielmetti, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2014 ; *Navigatio Sancti Brendani : editio maior a cura di Rossana E. Guglielmetti*, Florence, Sismel edizioni del Galluzzo, 2017.

Passion du Mont-Cassin, éd. Dom Mauro Iguanez, « Un dramma della Passione del secolo XII », *Miscellanea Cassinese* 12 (1936), p. 7-36 et 17 (1939), p. 7-55.

PIERRE ABÉLARD, *Correspondance*, trad. Octave Gréard, éd. Édouard Bouyé, Paris, Gallimard, 2000.

Id., Conférences : dialogue d'un philosophe avec un juif et un chrétien ; Connais-toi toi-même : éthique, trad. Maurice de Gandillac, éd. du Cerf, Paris, 1993.

Id., *Opera theologica*, éd. E. M. Buytaert, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum. Continuatio medievalis, 11-13), 1969-1987.

PIERRE LE MANGEUR, *Historia Scholastica* : éd. Jacques-Paul Migne, dans *Patrologie latine*, t. 198 (1855) – Traduction française partielle : *Évangile historial*, trad. Pierre Monat, Cabestany, Saint-Jude, 2017.

PIERRE LOMBARD, *Sentences*, éd. Migne, *Patrologie latine*, t. 192.

PIERRE RIGA, *Aurora, Petri Rigae Biblia versificata. A verse commentary on the Bible*, éd. Paul E. Beichner, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1965.

THOMAS D'AQUIN, *Opera omnia*, éd. R. Busa, Frommann-Holzboog, 1980.

Id., *Somme théologique*, Paris, éd. du Cerf, 1984-1986.

« Vie de Judas » / « *Vita Iudae* » :

- Type latin A : éd. Paull Franklin Baum, « The Mediaeval Legend of Judas Iscarioth », *Publications of The Modern Language Association*, 31/3 (1916), p. 490-491.

- Type latin H : éd. Anne Lafran, « La « tragédie » de Judas. La légende de Judas d'après le manuscrit 1275 de la bibliothèque municipale de Reims », *Le Moyen Âge*, 119 (2013), p. 621-647 ; éd. Paull Franklin Baum, art. cit., p. 501-508.

- Type latin R : éd. Baum, *ibid.*, p. 493-494.

VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum historiale*, éd. Atelier Vincent de Beauvais (IRHT – UPR 841), en ligne sur : <http://atilf.atilf.fr/bichard/>

« The Vision of Gunthelm and other visions attributed to Peter the Venerable », éd. Giles Constable, *Revue bénédictine*, 66/1-4 (1956).

b. Textes français

ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4543. Lettres gothiques), 1995.

Ami et Amile, éd. Nathalie Desgrugillers-Billard, Clermont-Ferrand, Paleo (L'encyclopédie médiévale), 2008.

« A newly discovered old french passion poem fragment in Grenoble », éd. John Haines, *Romania*, 123/489-490 (2005), p. 213-222.

ARNOUL GRÉBAN, *Le Mystère de la Passion* : éd. Omer Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1983 ; éd. Gaston Paris et Gaston Raynaud, Paris, F. Vieweg, 1878 (réimp. Genève, Slatkine Reprints, 1970) – Traduction partielle : *Le Mystère de la*

- Passion de notre sauveur Jésus-Christ*, éd. Micheline de Combarieu du Grès et Jean Subrenat, Paris, Gallimard, 1987.
- Aspremont : Chanson de geste du XII^e siècle*, éd. François Suard, Paris, H. Champion, coll. « Champion classiques Moyen Âge », 2008.
- Baudouin de Sebourc*, éd. Larry S. Crist, Paris, Société des anciens textes français, 2002.
- BENEDEIT, *Le Voyage de saint Brendan*, éd. Ian Short et Brian S. Merrilees, Paris, Union générale d'éditions, 1984.
- La Bible anonyme du Ms. Paris B.N.F Fr. 763*, éd. Julia Charlotte Szirmai, Amsterdam, Rodopi, 1985.
- La Chanson de Roland / The Song of Roland: The French Corpus*, éd. Joseph J. Duggan, Turnhout, Brepols, 2005.
- La Cité de Dieu de saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375). Livres I à III. Édition du manuscrit BnF, fr. 22912*, éd. Olivier Bertrand (dir.), Paris, H. Champion (« Linguistique : traduction et terminologie », 1), 2013.
- Esclarmonde*, éd. Barbara Anne Brewka, "Esclarmonde", "Clarisse et Florent", "Yde et Olive I", "Croissant", "Yde et Olive II", "Huon et les Geants", *Sequels to "Huon de Bordeaux", as Contained in Turin Ms. L.II.14: An Edition*, Ph.D, Vanderbilt University, Nashville, 1977.
- EUSTACHE MERCADÉ (attribué à), *Le mystère la Passion, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, éd. Jules-Marie Richard, Paris, Picard, 1893.
- L'Évangile de Gamaliel*, éd. Lydie Lansard, dans *De Nicodème à Gamaliel. Les réécritures de l'Évangile de Nicodème dans la littérature narrative médiévale (XII^e-XVI^e s.). Étude et éditions* [thèse de doctorat en 2011 à l'Université Paris 3, sous la direction de Laurence Harf-Lancner], p. 389 s.
- L'Évangile de Nicodème : les versions courtes en ancien français et en prose*, éd. Alvin E. Ford, Genève, Droz, 1973.
- La farce de Maître Pathelin*, éd. et trad. Michel Rousse, Paris, Gallimard (Folio), 1999.
- « The French Passion Play Fragment of the University of Leiden », éd. G. A. Runnalls, *Romania*, 105 (1984), p. 88-110.
- GAUTIER DE BELLEPERCHE, *La chevalerie de Judas Macchabee*, éd. J. R. Smeets, Assen, Van Gorcum, 1991.
- GAUTIER DE COINCI, *Les miracles de Notre Dame*, éd. Frédéric Koenig, Genève, Droz (Textes littéraires français, 64, 95, 131 et 176), 1955-1970.

- GOSSUIN DE METZ, *L'Image du monde de maître Gossouin : Texte du manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds français n° 574*, éd. O. H. Prior, Lausanne, imprimeries réunies, 1913.
- GUIARD DES MOULINS, *Bible historique ou Bible française*, éd. Jean de Rely, Paris, 1543.
- GUILLAUME DE DEGUILEVILLE, *Le Pèlerinage de Jésus-Christ*, éd. J. J. Stürzinger, Londres, Nichols for The Roxburghe Club, 1897.
- Id.*, *Le Pèlerinage de l'Âme*, éd. J. J. Stürzinger, Londres, Nichols and sons, 1895.
- Id.*, *Le Pèlerinage de vie humaine*, éd. J. J. Stürzinger, Londres, Nichols and sons, 1893.
- HERMAN DE VALENCIENNES, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*, éd. Ina Spiele, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1975.
- Huon de Bordeaux, chanson de geste du XIII^e siècle, publiée d'après le manuscrit de Paris BNF fr. 22555 (P)*, éd. et trad. William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion (Champion Classiques. Moyen Âge, 7), 2003.
- JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée ; édition critique, dans la révision de 1476 par Jean Batallier ; d'après la traduction de Jean de Vignay*, éd. Brenda Dunn-Lardeau, Paris, H. Champion, 1997.
- JEAN MICHEL, *Le Mystère de la Passion : Angers 1486*, éd. Omer Jodogne, Gembloux, J. Duculot, 1959.
- Le Jeu d'Adam*, éd. Véronique Dominguez, Paris, H. Champion, 2012.
- Le Livre de la Passion : poème narratif du XIV^e siècle*, éd. Grace Frank, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1930.
- Le Livre du Graal*, t. 1, éd. Philippe Walter, t. 2 et 3, éd. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 2001-2009.
- MACÉ DE LA CHARITÉ, *Bible : 1. Genèse, Exode*, éd. J. R. Smeets, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1967 ; *2. Lévitique, Nombres, Deutéronome, Josué, Judges*, éd. P. E. R. Verhuyck, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1977 ; *3. Rois*, éd. Angélique-Marie-Louise Prangma-Hajenius, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1970 ; *4. Ruth, Judith, Tobie, Esther, Daniel, Job*, éd. Henri-C.-M. Van der Krabben, Leyde, Presse universitaire de Leyde, 1964 ; *5. Cantique des Cantiques, Maccabées*, éd. Jean-Robert Smeets, Leiden, Universitaire Pers, 1982 ; *6. Évangiles, Actes des Apostres*, éd. J. R. Smeets, Leyde, Brill, 1986 ; *7. Apocalypse*, éd. Reinerus Lambertus Hermanus Lops, Leyde, Brill, 1982.
- MAURICE DE SULLY, *Sermons : Maurice of Sully and Medieval Vernacular Homily*, éd. C. A. Robson, Oxford, B. Blackwell, 1952.

- Miracles de Notre Dame par personnages*, éd. Gaston Paris et Ulysse Robert, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1876-1893.
- Le Mystère de la Passion de Troyes*, éd. Jean-Claude Bibolet, Paris, Droz, 1987.
- Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur : du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, éd. Graham A. Runnalls, Genève, Librairie Droz, 1974.
- Les mystères de la Procession de Lille*, éd. Alan Knight, Genève, Droz, 2001-2011.
- The Northern Passion*, éd. Frances A. Foster, Londres, Oxford University Press, 1913-1916.
- Passion d'Amboise* [fragments] : éd. Graham A. Runnalls, « Le Mystère de la Passion à Amboise au Moyen Âge : Représentations théâtrales et texte », *Le Moyen français*, 26 (1990), p. 35-75.
- La Passion d'Autun*, éd. Grace Franck, Paris, Société des anciens textes français, 1934.
- La Passion d'Auvergne*, éd. Graham A. Runnalls, Genève, Droz (Textes littéraires français, 303), 1982.
- « Passion de Judas », éd. Nancy Iseley, *Raeto-romance bibliography / De Passione Judas, an anglo-norman poem / Seth, an anglo-norman poem*, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 1941, p. 33-40.
- The Passion de Semur*, éd. Lynette Muir, Leeds, The University of Leeds Centre for Medieval Studies, 1981.
- La Passion des Jongleurs : texte établi d'après la Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris*, éd. Anne J. A. Perry, Paris, Beauchesne, 1981.
- La Passion du Christ de Clermont*, éd. D'Arco Silvio Avalle, *Cultura e lingua francese delle origini nella « passion » di Clermont-Ferrand*, Milan, Naples, R. Ricciardi, 1962.
- La Passion du Palatinus : Mystère du XIV^e siècle*, éd. Grace Frank, Paris, H. Champion, 1922 ; rééd. Grace Franck et Jacques Ribard, Paris, H. Champion, 1992.
- La Passion Isabeau : une édition du manuscrit Fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris avec une introduction et des notes*, éd. Edelgard E. DuBruck, New York, P. Lang, 1990.
- ROBERT DE BORON, *Joseph d'Armathie : A Critical Edition of the Verse and Prose Versions*, éd. Richard O'Gorman, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995.
- Le Roman de Renart*, éd. Jean Dufournet, Laurence Harf-Lancner, Marie-Thérèse de Medeiros et al., Paris, H. Champion, 2013-2015.
- Le roman de saint Fanuel*, éd. William Musil, Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1977.
- Le Roman de Thèbes*, éd. Luca Di Sabatino, Paris, Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge, 42 ; Traductions romanes, 2), 2016.

Le Roman des sept sages de Rome, éd. Mary B. Speer et Yasmina Foehr-Janssens, Paris, H. Champion, 2017.

RUTEBEUF, *Le miracle de Théophile*, trad. J. Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1987.

Tristan, chevalier de la Table Ronde. Roman imprimé en 1489 par Jehan Le Bourgois pour Anthoine Vérard, éd. Mary Beth Winn, Paris, Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge, 53-54 ; Le Moyen Âge dans les imprimés, 1-2), 2020.

La Vengeance de Nostre-Seigneur. The Old and Middle French Prose Versions: The Version of Japheth, éd. Alvin E. Ford, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies (Studies and Texts, 63), 1984.

Vie de Jésus Christ, fragments publiés par Émile Roy dans *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, Dijon, Damidot, Nourry, Rey et Venot, Paris, Champion et Rousseau, 1903-1904, p. 284-285.

« Vie de Judas » :

- *B* : éd. Eugenio Burgio, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. II. I volgarizzamenti quattrocenteschi in prosa », *Annali di Ca' Foscari*, 35/1-2 (1996), p. 54-58.

- *C* : *ibid.*, p. 58-61.

- *O* : éd. Eugenio Burgio, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Le Hystoires Apocryphes nella Bible Historiale », *Annali di Ca' Foscari*, 37/1-2 (1998), p. 207-209.

- *OR* : éd. P. F. Baum, art. cit., p. 536-541.

- *T* : éd. Alessandro d'Ancona, *La leggenda di Vergogna, testi del buon secolo in prosa e in verso, e La Leggenda di Giuda, testo italiano antico in prosa e francese antico in verso*, Bologne, Romagnoli, 1869, p. 75-100.

- *V* : *Vie de Jésus-Christ*, Bréhan-Loudéac, Robin Foucquet et Jean Crès, 1485 (BnF, RES-H-506).

La Vie des Pères, éd. Félix Lecoy, Paris, Picard pour la Société des anciens textes français, 1987-1999.

La Vie du pape saint Grégoire. Huit versions françaises médiévales de la légende du bon pécheur, éd. H. Sol, Amsterdam, 1977.

Vies médiévales de Marie-Madeleine, éd. Olivier Collet et Sylviane Messerli, Turnhout, Brepols, 2008.

c. *Autres langues*

« Ballad of Judas » : éd. John C. Hirsh, « The earliest known English Ballad: a new reading of 'Judas' », *The Modern Language Review*, 103/4 (2008), p. 935.

DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, éd. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milan, Mondadori, 1991 ; *Commedia. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Bologne, Zanichelli, 2010 ; *La Comédie*, éd. et trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2012 ; *Œuvres complètes*, éd. Christian Bec, Paris, Librairie générale française, 1996.

Évangile de Barnabé, éd. Luigi Cirillio, Paris, Beauchesne, 1977.

HARTMANN VON AUE, *Gregorius*, éd. Waltraud Fritsch-Rößler, Ditzingen, Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 19931), 2017.

NICCOLÒ DA VERONA, *Opere*, éd. Franca Di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992.

Passion catalane-occitane, éd. Aileen Ann Macdonald, Genève, Droz, 1991.

La Passion de Venise: codice marciano francese VI (=226), éd. Virgilio Bertolini, Verona, BI & Gi, 1986.

THÉOPHYLACTE D'OCHRIDE, *Enarratio in Evangelium Matthaei*, éd. dans *Patrologia Graeca*, 123.

Toledoth Yeshuh : trad. Jean-Pierre Osier, *Jésus raconté par les Juifs ou l'évangile du ghetto*, Paris, Berg international, 1984 (traduction française de la version Wagenseil, de la version Huldreich, du ms de Vienne et du ms de Strasbourg).

« La version occitane du *Voyage de saint Brendan* : édition critique », éd. Peter T. Ricketts, *La France latine*, 148 (2009), p. 209-232.

Manuscrits non édités

BnF fr. 13316 (Sermons anonymes)

British Library Royal E.VII.7 (version latine de la légende de Judas et du miracle du coq)

Lille 454 (Légende dorée abrégée)

Munich latin 23490 (version de la légende de Brendan)

Schaffhouse Gen. 8 (Vie de Judas enluminée)

II/ Études

1) Ouvrages

- 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.
- ADAM, Jean-Michel, *Souvent textes varient : génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- ARCHIBALD, Elizabeth, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977 [rééd. 2014].
- AVERSENG, Hélène et PINTO-MATHIEU, Élisabeth (dir.), *La littérature médiévale entre mythes et sacré*, Genève, Droz, 2022.
- BARTOLI, Renata Anna, *La Navigatio Sancti Brendani e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo*, Fasano di Puglia, Schena, 1993.
- BASCHET, Jérôme, *Corps et âme : Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016.
- Id.*, *Les justices de l'au-delà : Les représentations de l'enfer en France et en Italie : XII^e-XV^e siècle*, Rome, École française de Rome, 1993.
- BERGER, Samuel, *La Bible française au Moyen Âge : Étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.
- BERGOT, Louis-Patrick, *Réception de l'imaginaire apocalyptique dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 2020.
- BÉRIOU, Nicole, *L'avènement des maîtres de la Parole : La prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1998.
- BILLORÉ, Maïté et SORIA, Myriam (dir.), *La trahison au Moyen Âge : de la monstruosité au crime politique (V^e-XV^e s.)*, Rennes, PUR, 2009.
- BINO, Carla, *Dal trionfo al pianto: La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milan, Vita e pensiero, 2008.
- BOGAERT, Pierre-Maurice (dir.), *Les Bibles en français : Histoire illustrée du Moyen âge à nos jours*, Turnhout, Brepols, 1991.

- BONNARD, Jean, *Les traductions de la Bible en vers français au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.
- BORDIER, Jean-Pierre, *Le jeu de la Passion : Le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e s.*, Paris, H. Champion, 1998.
- BOUREAU, Alain, *La légende dorée : Le système narratif de Jacques de Voragine (1298)*, Paris, Éditions du Cerf, 1984.
- Id.*, *L'Événement sans fin : Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- BRANDON, Samuel G. F., *Jesus and the Zealots. A Study of the Political Factor in Primitive Christianity*, Manchester, Manchester University Press, 1967.
- BURGESS, Glyn S. et STRIJBOSCH, Clara, *The Legend of St Brendan: A Critical Bibliography*, Dublin, Royal Irish Academy, 2000.
- Id.* (dir.), *The Brendan Legend: Texts and Versions*, Leyde, Brill, 2006.
- BURNET, Régis, *L'évangile de la trahison : Une biographie de Judas*, Paris, Seuil, 2008.
- Id.* (dir.), *Cahiers Évangile*, coll. « Supplément », « Judas », 184 (2018).
- CAOCCI, Duilio, FRESU, Rita, SERRA, Patrizia *et al.*, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Rome, Carocci, 2012.
- CAROZZI, Claude, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine : V^e-XIII^e siècle*, Rome, École française de Rome, 1994.
- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.
- CAZANAVE, Caroline, *D'Esclarmonde à Croissant : Huon de Bordeaux, l'épique médiéval et l'esprit de suite*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.
- CHENU, Marie-Dominique, *La théologie au douzième siècle*, Paris, J. Vrin, 1966 [2^{ème} éd.].
- COHEN, Gustave, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1925 [rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1974].
- Id.*, *Le Théâtre en France au Moyen-Âge : I. Le Théâtre religieux*, Paris, Rieder, 1928.
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire des émotions. 1. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016.
- CREMASCOLI, Giuseppe et SANTI, Francesco (dir.), *La Bibbia del XIII secolo. Storia del testo, storia dell'esegesi*, Florence, Sismel, 2004.
- CUTTNER, Simon H., *The Law of Treason and Treason Trials in Later Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

- DAHAN, Gilbert, *Les intellectuels chrétiens et les Juifs au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1990.
- Id.*, *La polémique chrétienne contre le judaïsme au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1991.
- Id.*, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XII^e-XIV^e siècles*, Paris, Cerf, 1999.
- Id.*, *Les Juifs en France médiévale : dix études*, Paris, Cerf, 2017.
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Judas : de l'Évangile à l'Holocauste*, Paris, Perrin, 2008.
- DEPROOST, Paul-Augustin, et WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *Imaginaires du mal*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, Faculté de philosophie et lettres, 2000.
- DOMINGUEZ, Véronique, *La scène et la Croix : Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007.
- DOMINGUEZ, Véronique, BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie et KOOPMANS, Jelle (dir.), *Les Pères du théâtre médiéval*, Rennes, PUR, 2010.
- DUCOS, Joëlle, SOUTET, Olivier et VALETTE, Jean-René, *Le français médiéval par les textes : Anthologie commentée*, Paris, H. Champion, 2016.
- DUPRAS, Élyse, *Diabes et saints : Rôle des diabes dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006.
- DUVAL, Frédéric, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge : Petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève, Droz, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, trad. Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949 [rééd. « Idées », 1969].
- Id.*, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « Idées », 1965 [rééd. « Folio essais », 1987].
- FARCY, Gérard-Denis, *Le sycophante et le rédimé ou le mythe de Judas*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999.
- FAURE, Marcel (dir.), *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge : Actes du troisième colloque international de Montpellier, Université Paul-Valéry, 24-26 novembre 1995*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1997.
- FERRER, Véronique et VALETTE, Jean-René (dir.), *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017.
- FLEITH, Barbara, GAY-CANTON, Réjane et VEYSSEYRE, Géraldine (dir.), *De l'(id)entité textuelle au cours du Moyen âge tardif, XIII^e-XV^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- FOURNIÉ, Éléonore, *L'iconographie de la Bible historique*, Turnhout, Brepols, 2012.
- FRITZ, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen âge : XII^e-XIII^e siècles : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GREEN, Roger P. H., *Latin Epics of the New Testament : Juvencus, Sedulius, Arator*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- GRIVEAU-GENEST, Vivianne, *L'esthétique du faire croire : étude littéraire des sermons français et latins de Jean Gerson*, thèse de doctorat soutenue en 2017 à l'Université Paris Nanterre, sous la direction de Marie-Christine Gomez-Géraud et de Jean-Yves Tilliette.
- GUBAR, Susan, *Judas, A Biography*, New-York, Londres, WW Norton and Company, 2009.
- HARNACK (von), Adolf, *Marcion: das Evangelium vom fremden Gott. Eine Monographie zur Geschichte der Grundlegung der katholischen Kirche*, Leipzig, Hinrichs, 1924 [Traduction : *Marcion : L'évangile du Dieu étranger. Une monographie sur l'histoire de la fondation de l'Église catholique*, trad. Bernard Lauret, Paris, Cerf, 2003].
- HILL, Charles E. et KRUGER, Michael J. (dir.), *The Early Text of the New Testament*, New York, Oxford University Press, 2012.
- HOUGHTON, H. A. G., *The Latin New Testament: A Guide to its Early History, Texts, and Manuscripts*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- IOGNA-PRAT, Dominique et SMITH, Darwin (dir.), *Médiévales*, 59 « Théâtres du Moyen Âge : Textes, images et performances » (2010).
- KLAUCK, Hans-Joseph, *Judas, un disciple de Jésus : Exégèse et répercussions historiques*, trad. Joseph Hoffmann, Paris, Cerf, 2006.
- KOOPMANS, Jelle, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : Hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, PUF, 1997.
- LAFRAN, Anne, *Entre ciel et terre : exégèse, symbolique et représentations de la pendaison de Judas Iscariote au Moyen-Âge (XIIIe-XIVe siècles)*, thèse de doctorat soutenue en 2006 à Paris 4, sous la direction de Paulette L'Hermite-Leclerc.
- LAHARIE, Muriel, *La folie au Moyen Âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.
- LANSARD, Lydie, *De Nicodème à Gamaliel. Les réécritures de l'Évangile de Nicodème dans la littérature narrative médiévale (XII^e-XVI^e s.). Étude et éditions*, thèse de doctorat soutenue en 2011 à l'Université Paris 3, sous la direction de Laurence Harf-Lancner.
- LE BRIZ-ORGEUR, Stéphanie, *À la recherche d'une écriture dramatique : conventions du dialogue dans quelques mystères du XV^e siècle*, thèse de doctorat soutenue en 1998 à Tours, sous la direction de Jean-Pierre Bordier.
- LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- Id.*, *La bourse et la vie : économie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1986.

- Id.*, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996.
- Id.*, *À la recherche du temps sacré : Jacques de Voragine et la « Légende dorée »*, Paris, Perrin, 2011.
- LEONARDI, Lino et CERULLO, Speranza (dir.), *Tradurre dal latino nel Medioevo italiano: "translatio studii" e procedure linguistiche*, Florence, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017.
- LEROUX, Xaxier (dir.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LEYDON, Christopher, *The Insular Iscariot: Judas in Medieval British and Irish Literary Traditions*, University of New York, ProQuest Dissertations Publishing, 2010.
- LOBRICHON, Guy, *La Bible au Moyen Âge*, Paris, Éditions Picard, 2003.
- LUBAC (de), Henri, *Exégèse médiévale : Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959.
- MAAS, Paul Marie, *Étude sur les sources de la Passion du Palatinus*, Tiel, Drukkerij en boekhandel St. Maarten, 1942.
- MAGGIONI, Giovanni Paolo, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della « Legenda Aurea »*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1995.
- MÂLE, Émile, *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, Armand Colin, 1899.
- Id.*, *L'art religieux du XII^e siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1922.
- Id.*, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1925.
- MAZOUER, Charles, *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, H. Champion, 2015.
- Id.*, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 2016 [2^{ème} éd.].
- MESSERLI, Sylviane, *Œdipe enténébré : Légendes d'Œdipe au XII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002.
- MEYER, Marvin W., *Judas: The Definitive Collection of Gospels and Legends about the Infamous Apostle of Jesus*, New York, Harper Collins, 2009.
- MICHA, Alexandre, *Les enfances du Christ : Dans les Évangiles apocryphes*, Paris, Aubier, 1993.
- MICHAEL, Robert, *A History of Catholic Antisemitism: The Dark Side of the Church*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

- MIMOUNI, Simon Claude et MARAVAL, Pierre, *Le Christianisme des origines à Constantin*, Paris, PUF, 2006.
- MINOIS, Georges, *Histoire des enfers*, Paris, Fayard, 1991.
- Id.*, *Le diable*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- MOORE, Robert I., *Hérétiques : résistances et répression dans l'Occident médiéval*, trad. Julien Théry, Paris, Belin, 2017.
- MORGAN, Alison, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- MURDOCH, Brian, *Gregorius: An Incestuous Saint in Medieval Europe and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- MURRAY, Alexander, *Suicide in the Middle Ages*, vol. I, *The Violent against themselves*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998.
- Id.*, *Suicide in the Middle Ages*, vol. II, *The curse on self-murderer*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- OHLY, Friedrich, *The Damned and the Elect: Guilt in Western culture*, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 1992.
- OSIER, Jean-Pierre, *Jésus raconté par les Juifs ou l'évangile du ghetto*, Paris, Éditions Berg International, 1984.
- PASTOUREAU, Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Léopard d'or, 1989.
- Id.*, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.
- PAULMIER-FOUCART, Monique et DUCHENNE, Marie-Christine, *Vincent de Beauvais et le grand miroir du monde*, Turnhout, Brepols, 2004.
- PAYEN, Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale des origines à 1230*, Genève, Droz, 1967.
- PINTO-MATHIEU, Élisabeth, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1997.
- Id.* (dir.), *Vertu du dénuement*, Rennes, PUR, 2017.
- POINSOTTE, Jean-Michel, *Juvençus et Israël : la représentation des juifs dans le premier poème latin chrétien*, Paris, PUF, 1979.
- POMEL, Fabienne, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 2001.
- REY-FLAUD, Henri, *Le cercle magique : Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973.

- Id.*, *Pour une dramaturgie du Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.
- ROY, Émile, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle. Étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion*, Dijon, Damidot, Nourry, Rey et Venot, Paris, Champion et Rousseau, 1903-1904.
- RUBENSTEIN, Jay, *Guibert of Nogent: Portrait of a Medieval Mind*, New York-London, Routledge, 2002.
- SCOPELLO, Maddalena (dir.), *The Gospel of Judas in Context: Proceedings of the First International Conference on the Gospel of Judas*, Danvers, Brill, 2008.
- SMITH, Lesley, *The Glossa ordinaria: The Making of a Medieval Bible Commentary*, Leyde, Brill, 2009.
- SNEDDON, Clive R., *A Critical Edition of the Four Gospels in the Thirteenth-Century Old French Translation of the Bible*, thèse de l'Université d'Oxford, 1978.
- Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, *L'Imprimerie en Bretagne au XV^e siècle : Étude sur les incunables bretons, avec fac-similé contenant la reproduction intégrale de la plus ancienne impression bretonne*, rééd. Genève, Slatkine, 1973.
- STANFORD, Peter, *Judas*, trad. Odile Demange, Paris, Fayard, 2016.
- STELLA, Francesco (dir.), *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Florence, SISMEL, 2001.
- SUARD, François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- SYS, Jacques et POLLET, Jean-Jacques (dir.), *Figures du traître : Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, Arras, Artois Presses Université, 2007.
- VAN HOOLF, Anton J. L., *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*, Londres, Routledge, 1990.
- VERDON, Jean, *Intrigues, complots et trahisons au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2012.
- VILANOVA, Evangelista, *Histoire des théologies chrétiennes*, t. 1, *Des origines au XV^e siècle*, trad. Luc Durban, Paris, Cerf, 1997.
- YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933.
- ZINK, Michel, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, H. Champion, 1976.
- Id.*, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, rééd. 2001.

2) Articles

- BARBU, Daniel, « L'Évangile selon les Juifs : à propos de quelques témoignages anciens », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 28 (2018), p. 157-180.
- Id.*, « Some Remarks on the Jewish Life of Jesus (Toledot Yeshu) in Early Modern Europe », *Journal for Religion, Film and Media*, 5.1 (2019), p. 29-45.
- BAUM, Paull Franklin, « The English Ballad of Judas Iscariot », *Publications of The Modern Language Association*, 31/2 (1916), p. 181-189.
- Id.*, « The Mediaeval Legend of Judas Iscarioth », *Publications of The Modern Language Association*, 31/3 (1916), p. 481-632.
- Id.*, « Judas' Sunday Rest », *The Modern Language Review*, 1923.
- BEICHNER, Paul E., « The Old French Verse *Bible* of Macé de la Charite, a Translation of the *Aurora* », *Speculum*, 22/2 (1947), p. 226-239.
- BORDIER, Jean-Pierre, « Judas au Moyen-Âge : Le mythe de la naissance de l'antihéros », dans *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, dir. Véronique Leonard-Roques, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 209-231.
- BOTTEX-FERRAGNE, Ariane, « Le "court Moyen Âge" de la Navigation de saint Brendan : extinction et réception d'une tradition textuelle », *Memini. Travaux et documents*, 13 (2009), p. 67-83.
- BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie et DOMINGUEZ Véronique, « Genèse et constitution du savoir académique sur le théâtre médiéval », dans *Les Pères du théâtre médiéval*, dir. Véronique Dominguez, Marie Bouhaïk-Gironès et Jelle Koopmans, Rennes, PUR, 2010, p. 9-20.
- BOULNOIS, Marie-Odile, « La bouchée de Judas (Jn 13, 26-30) d'Origène à Thomas d'Aquin », *Adamantius*, 20 (2014), p. 322-342.
- BOULTON, Maureen, « Herman de Valenciennes and the Invention of Pious Epic », dans *"Moult a sans et vallour" : studies in medieval French literature in honor of William W. Kibler*, dir. Monica L. Wright, Norris J. Lacy et Rupert T. Pickens, Amsterdam, Rodopi, 2012. p. 21-37.
- BURGESS, Glyn S., « La souffrance et le repos dans le Voyage de saint Brendan par Benedeit », dans *Miscellanea Medievalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, 1998, vol. 1, p. 267-277.

- BURGIO, Eugenio, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. II. I volgarizzamenti quattrocenteschi in prosa », *Annali di Ca' Foscari*, 35/1-2 (1996), p. 97-137.
- Id.*, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. II. I volgarizzamenti quattrocenteschi in prosa », *Annali di Ca' Foscari*, 35/1-2 (1996), p. 29-75.
- Id.*, « Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Le Hystoires Apocryphes nella Bible Historiale », *Annali di Ca' Foscari*, 37/1-2 (1998), p. 153-213.
- Id.*, « Le redazioni antico-francesi delle vite di Giuda e di Pilato. Per la ricognizione della tradizione manoscritta », dans *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza, Palermo, 18-24 settembre 1995*, Tubingen, Niemeyer, vol. VI, p. 69-81, 1998.
- BURNET, Régis, « Figures des apôtres dans le premier christianisme », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*, 119 (2012), p. 131-142.
- CHIARIGLIONE, Marco, « Parodie eucaristiche nell'"Inferno" » di Dante », *Bibbia e Oriente*, 253-254/3-4 (2012), p. 55-120.
- CAZANAVE, Caroline, « À la cueillette de pommes greffées sur un schéma initiatique : les péripéties symboliques que rencontre tour à tour Huon de Bordeaux dans la Chanson d'Esclarmonde », *Les cahiers du C.R.I.S.I.M.A.*, 1 (1993), p. 109-128.
- CAZELAIS, Serge, « L'Évangile de Judas cinq ans après sa (re)découverte : Mise à jour et perspectives », dans *En marge du canon : études sur les écrits apocryphes juifs et chrétiens*, dir. André Gagné et Jean-François Racine, Paris, coll. « L'écriture de la Bible », 2012, p. 201-224.
- CERULLO, Speranza, « La traduzione della "Legenda aurea" », dans *Tradurre dal latino nel Medioevo italiano: "translatio studii" e procedure linguistiche*, dir. Lino Leonardi et Speranza Cerullo, Florence, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017.
- COOLPUT-STORMS, Colette, « Démarche persuasive et puissance émotionnelle : *Li Romanz de Dieu et de sa mere* d'Herman de Valenciennes », dans « *Lors est ce jour grant joie nee* ». *Essais de langue et de littérature françaises du Moyen Âge*, dir. Michèle Goyens et Werner Verbeke, Louvain, Leuven University Press, 2009, p. 71-96.

- CORBELLARI, Alain, « Les échecs dans la littérature médiévale », *Ligeia*, 169-172/1 (2019), p. 39-53.
- DAHAN, Gilbert, « Exégèse et prédication au Moyen Âge. Hommage au P. Louis-Jacques Bataillon, o.p. », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 95/3 (2011), p. 557-579.
- Id.*, « Sur le nom des juifs et sur le nom de Judas », *Sens*, 341 (2009), p. 541-546.
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel, « Judas trahi par la traduction : traduction, trahison et mort volontaire des Évangiles à Sylvia Plath », *Revue française de psychanalyse*, 72 (2008), p. 973-989.
- DEPROOST, Paul-Augustin, « La mort de Judas dans l'*Historia apostolica* d'Arator (I, 83-102) », *Revue des Études Augustiniennes*, 35 (1989), p. 135-150.
- Id.*, « Notes sur le texte et l'interprétation d'Arator », *Vigiliae Christianae*, 44 (1990), p. 76-82.
- Id.*, « "Apostolus apostatus" : La figure de Judas dans la poésie latine chrétienne », dans *Figures du traître : Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, dir. Jacques Sys et Jean-Jacques Pollet, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 39-55.
- DINKOVA-BRUUN, Greti, « Rewriting Scripture: Latin Biblical Versification in the Later Middle Ages », *Viator*, 39/1 (2008), p. 263-284.
- DRAGOMIRESCU, Corneliu, « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Médiévales*, 59 (2010), p. 63-76.
- DRASKÓCZY, Eszter, « Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV della Divina Commedia: La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi », *Dante Füzetek/Quaderni Danteschi*, 4 (2008), p. 81-114.
- DUBRUCK, Eldegard E., « The "Passion Isabeau" (1398) and its Relationship to Fifteenth-Century Mystères de la Passion », *Romania*, 107 (1986), p. 77-91.
- Id.*, « Image-Text-Drama: The Iconography of the Passion Isabeau (1398) », dans *Studies in Honor of Hans-Erich Keller: Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*, dir. Rupert T. Pickens, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1993, p. 287-307.
- DUMITRESCU, Irina A., « Debt and Sin in the Middle English "Judas" », *Anglia*, 131/4 (2013), p. 41 à 69.
- FÉDOU, Michel, « Henri de Lubac, lecteur d'Origène », *Revue des sciences religieuses*, 77 (2002), p. 133-146.

- GAREL, Jean, « La Prière du plus grand péril », dans *Mélanges de Langue et de Littérature médiévales offerts à Pierre le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 311-318.
- GIANNINI, Gabriele, « Poser les fondements : lieu, date et contexte (Essai sur le recueil L.II.14 de Turin) », *Études françaises*, 48/3 (2012), p. 11-31.
- GLASSON, T. Francis, « Davidic Links with the Betrayal of Jesus », *The Expository Times*, 85 (1974), p.118-119.
- GOUNELLE, Rémi, « À propos des volailles cuites qui ont chanté lors de la passion du Christ », *Recherches Augustiniennes et Patristiques*, 33 (2003), p. 19-63.
- HAINES, John, « A newly discovered old french passion poem fragment in Grenoble », *Romania*, 123/489-490 (2005), p. 213-222.
- KARÁTH, Tamás, « La tradition bourguignonne des représentations de la Passion à la fin du Moyen Âge. La Passion de Biard : un témoignage d'une dévotion personnelle », *Le Moyen français*, 57 (2006), p. 195-201.
- KLEIMAN, Irit, « Judas Iscariote à l'image du romanesque », dans *Le Romanesque aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. Danielle Bohler, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 159-169.
- KNAPE, Joachim, « Die "Historia apocrypha der "Legenda aurea" (dt.) », dans *Zur Deutung von Geschichte in Antike und Mittelalter*, dir. Joachim Knappe et Karl Strobel, Bamberg, 1985, p. 113-172.
- LABANDE, Edmond-René, « Le "Credo" épique. À propos des prières dans les chansons de geste », dans *Recueil de Travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, p. 62-80.
- LAEUCHLI, Samuel, « Origen's Interpretation of Judas Iscariot », *Church History*, 22/4 (1953), p. 253-268.
- LAFRAN, Anne, « La mort de Judas Iscariote dans les Bibles moralisées du XIII^e siècle », *Revue Mabillon*, 18 (2007), p. 163-192.
- Id.*, « La "Tragédie" de Judas. La légende de Judas d'après le manuscrit 1275 de la bibliothèque municipale de Reims », *Le Moyen Âge*, 119 (2013), p. 621-647.
- Id.*, « L'inceste entre anormalité et déviance dans les légendes de Judas et du pape Grégoire », dans *Normes et Hagiographie dans l'Occident latin (VI^e-XVI^e s.)*, dir. Marie-Céline Isaïa et Thomas Granier, Brepols, Turnhout, 2014, p. 135-146.
- Id.*, « Le "psaume de Judas". Représentations, exégèses et interprétations du psaume 108 au Moyen Âge », dans *Les Psaumes de David*, dir. Jean-Marc Vercruyssen, Arras, Artois Presses Université, 2018, p. 61-70.

- LAGOMARSINI, Claudio, « Appunti sul testo del *Voyage de saint Brendan* di Benedeit », *Studi mediolatini e volgari*, 55 (2009), p. 65-95.
- LALOU, Elizabeth et SMITH, Darwin, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Fifteenth Century Studies*, 13 (1988), p. 569-580.
- LAMY, Marielle, « Les apocryphes dans les premiers chapitres des deux plus célèbres "Vies du Christ" de la fin du Moyen Âge », *Apocrypha*, 20 (2009), p. 29-82.
- LANSARD, Lydie, « Proximité et mise à distance du texte biblique dans la version en moyen français de l'Évangile de Nicodème », dans *Textes sacrés et culture profane : de la révélation à la création*, dir. Mélanie Adda, Bern-Berlin-Bruxelles, P. Lang, 2010.
- LE BRIZ-ORGEUR, Stéphanie, « Les monologues d'hésitation dans la Passion d'Arnoul Gréban », dans *Langues, codes et conventions dans l'ancien théâtre européen*, dir. Jean-Pierre Bordier, Paris, H. Champion, 2002, p.149-166.
- Id.*, « 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 *La dîme, l'Église et la société féodale*, dir. Michel Lauwers, Turnhout, Brepols Publishers, 2012, p. 561-588.
- Id.*, « La Vierge Marie dans les Passions des domaines d'oc et d'oïl (XIII^e-XV^e s.) : de la mise en drame de la Compassion à la création d'un personnage dramatique », dans *La Vierge Marie dans la littérature française : Entre foi et littérature*, dir. Jean-Louis Benoît, Lyon, J. André, 2014, p. 97-104.
- LEHMANN, Paul Joachim Georg, « Judas Ischarioth in der lateinischen Legenden-Überlieferung des Mittelalters », dans *Erforschung des Mittelalters*, dir. Paul J. G. Lehmann, vol. 2, Stuttgart, 1959, p. 229-286.
- LEROUX, Xavier, « Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge », dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, dir. Xavier Leroux, Paris, Champion, 2011, p. 101-119.
- Id.*, « *Deum tolles ex oculis*, ou l'impossible compromis entre mystère et tragédie », *Studi Francesi*, 188 (2019), p. 271-283.
- Id.*, « Itinérance de Judas dans la Passion d'Arnoul Gréban », dans *Itinérances spirituelles : Mises en récit du voyage intérieur (XV^e-XVIII^e siècles)*, dir. Inès Kirschleger et Françoise Poulet, Paris, H. Champion (Babeliana, 20), 2020, p. 123-136.
- LOBRICHON, Guy, « La poésie biblique, instrument théologique. Les paraphrases bibliques (XII^e-XIII^e siècles) », dans *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, dir. Francesco Stella, Florence, Sismel, 2001.

- MAGGIONI, Giovanni Paolo, « Appelli al lettore e definizioni di apocrifo nella "Legenda aurea". A margine della leggenda di Giuda Iscariota », *Studi medievali*, 36 (1995), p. 241-253.
- Id.*, « La littérature apocryphe dans la Légende dorée et dans ses sources immédiates. Interprétation d'une chaîne de transmission culturelle », *Apocrypha*, 19 (2008), p. 146-181.
- MARIET-LESNARD, Vanessa , « 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), p. 104-120.
- MARTIN, Annik, « Le fil d'Arius : 325-335 », *Revue d'histoire ecclésiastique*, 84/2 (1989), p. 297-333.
- MAZOUER, Charles, « Le passé de Judas », dans *Théâtre et révélation : Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier*, dir. Catherine Croisy-Naquet, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Jean-René Valette, Paris, H. Champion, 2017, p. 143-153.
- MELLINKOFF, « Judas' Red Hair and the Jews », *Journal of Jewish Art*, 9 (1982), p. 31-46.
- MILLAND-BOVE, Bénédicte, « Le style épique dans le *Roman de Dieu et de sa mere* d'Herman de Valenciennes : langue de soi ou langue de l'Autre ? », dans *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XII^e et XVI^e siècles*, dir. Marie-Sophie Masse et Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2012, p. 167-181.
- MIMOUNI, Simon Claude, « La figure de Judas et les origines du christianisme : Entre tradition et histoire. Quelques remarques et réflexions », dans *The Gospel of Judas in Context. Proceeding of the First International Conference on the Gospel of Judas*, dir. Maddalena Scopello, Leyde/Boston, Brill, 2008, p. 135-144.
- MOSS, Candida R., « A Note on the Death of Judas in Papias », *New Testament Studies*, 65/3 (2019), p. 388-397.
- NORBYE, Marigold Anne, « "A tous nobles qui aiment beaux faits et bonnes histoires" : The multiple transformations of a fifteenth-century french genealogical chronicle », dans *The Medieval Chronicle V*, Rodopi, 2008, p. 175-196.
- PEROTTI, Pier Angelo, « Sull'architettura dell'Inferno dantesco », *Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, 16 (2015), p. 95-118.

- PINTO-MATHIEU, Elisabeth, « Vision du corps et conscience du péché dans les Passions médiévales », dans *Apogée et déclin*, dir. Claude Thomasset et Michel Zink, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.
- PITTS, Brent A., « Imitation and Invention in Macé's Rhymed Gospels », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 52 (1985), p. 216-223.
- POIRION, Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, 41 (1981), p. 109-118.
- RACHETTA, Maria Teresa, « La Bible d'Herman de Valenciennes et le problème du genre littéraire », *Critica del testo*, 17/1 (2014), p. 53-103.
- Id.*, « Transmettre et reconstruire : la tradition manuscrite de la *Bible* d'Herman de Valenciennes », *Romania*, 136 (2018), p. 261-299.
- RAND, Edward Kennard, « Mediaeval Lives of Judas Iscariot », dans *Anniversary Papers by colleagues and Pupils of George Lyman Kittredge*, Boston, Ginn, 1913, p. 305-316.
- ROBERTSON, Duncan, « *Or escoutez, signor... si com lisant trovom* : la chanson biblique d'Herman de Valenciennes », dans *L'Épopée romane*, dir. Gabriel Bianciotto et Claudio Galderisi, Poitiers, Université de Poitiers, 2002, p. 1001-1008.
- RUNNALLS, Graham A., « The French Passion Play Fragment of the University of Leiden », *Romania*, 105 (1984), p. 88-110.
- Id.*, « The Evolution of a Passion Play : *La Passion de Semur* », *Le Moyen Français*, 19 (1986), p. 163-202.
- Id.*, « Le Mystère de la Passion à Amboise au Moyen Âge : Représentations théâtrales et texte », *Le Moyen français*, 26 (1990), p. 7-86.
- Id.*, « La circulation des textes des mystères à la fin du Moyen Âge : les éditions de la Passion de Jean Michel », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 58/1 (1996), p. 7-33.
- Id.*, « Les Mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », *Romania*, 114 (1996), p. 468-516.
- Id.*, « Mystère "représentation théâtrale" : histoire du mot », *Revue de linguistique romane*, 64/255-256 (2000), p. 321-345.
- SERRA, Patrizia, « Il viaggio allegorico tra visioni dell'Aldilà e romanzo arturiano nella letteratura medioevale francese », dans *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, dir. Duilio Caocci, Rita Fresu, Patrizia Serra *et al.*, Rome, Carocci, 2012, p. 15-103.
- SCHNITZLER, Norbert, « Judas' Death: Some Remarks Concerning the Iconography of Suicide in the Middle Ages », *The Medieval History Journal*, 3/1 (2000), p. 103-118.

- SEKULOVSKI, Goran, « Jean Chrysostome sur la communion de Judas », *Studia patristica*, 67 (2013), p. 311-321.
- SMITH, Darwin, « Les gestes des joueurs de personnages au Moyen Âge – Regards et condensations textuelles », dans *Les gestes de l'art*, dir. Guillemette Bolens, Camille Carnaille, Yasmina Foehr-Janssens *et al.*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 181-207.
- STAROWIEYSKI, Marek, « La figure de Judas dans la littérature apocryphe », *Studia Patristica*, 45 (2010), p. 445-451.
- STOUCK, Mary-Ann, « A Reading of the Middle English *Judas* », *JEGP*, 80 (1981), p. 188-198.
- SYS, Jacques, « Judas Iscariote, archétype du traître », dans *Figures du traître : Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, dir. Jacques Sys et Jean-Jacques Pollet, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 13-20.
- TONEATTO, Valentina, « Aux marges de la foi, aux confins de l'humanité. Bestialité, hérésie et judaïsme de l'Antiquité au début du Moyen Âge », dans *Aux marges de l'hérésie : Inventions, formes et usages polémiques de l'accusation d'hérésie au Moyen Âge*, dir. Franck Mercier et Isabelle Rosé, Rennes, PUR, 2017.

III/ Usuels

- DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020), ATILF - CNRS & Université de Lorraine, en ligne sur <http://www.atilf.fr/dmf>
- DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinatis* [1678], Niort, L. Favre, 1883-1887.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston et PASTOUREAU, Michel, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, [rééd.] 2017.
- GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, dir. P. Flobert, Paris, Hachette, 2001.
- GAUVARD, Claude, LIBERA, Alain (de) et ZINK, Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2004.
- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg, 1881-1902.

HASENOHR, Geneviève et ZINK, Michel (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises : le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992.

Histoire littéraire de la France, Paris, Imprimerie nationale, 1733-

Jonas – IRHT-CNRS, en ligne sur <http://jonas.irht.cnrs.fr/>

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992 [rééd. 2016].

ANNEXES

Annexe 1 :

Tableau de concordance des épisodes et versets bibliques faisant allusion à Judas.

		Mt	Mc	Lc	Jn	Ac
1	Judas est désigné comme le douzième apôtre	10,4	3,19	6,16	6,70-71	
	<i>Il se voit confié la bourse de la communauté</i>				12,6 ; 13,29	
2	L'onction à Béthanie : une pécheresse oint le Christ d'un onguent précieux	26,6-13	14,3-9	7,37-38	11,2 ; 12,3-8	
	<i>Judas se lamente de la perte du parfum : il prétend que sa valeur aurait pu être attribuée aux pauvres, mais il vole en réalité dans la bourse</i>				12,6	
3	La trahison : Judas vend le Christ au Temple	26,14-16	14,10-11	22,3-6		
	<i>Il obtient trente deniers en retour</i>	26,14				
4	Jésus annonce la trahison lors de la Cène	26,20-25	14,17-21	22,21-22	13,21-30	
	<i>Judas demande « Serait-ce moi ? » ; Jésus répond « Tu l'as dit ».</i>	26,25				
	<i>[Ou] Jésus désigne Judas en lui donnant une bouchée ; Satan entre alors en lui.</i>				13,26-27	
5	L'arrestation : Judas arrive au Mont des Oliviers accompagné d'une troupe armée	26,47	14,43	22,47	18,2-5	
	<i>Judas désigne Jésus par un baiser</i>	26,48-49	14,44-45	22,47-48		
6a	Pris de remords, Judas rend l'argent au Temple avant de se donner la mort par pendaison	27,3-5				
	<i>Les prêtres utilisent l'argent pour acheter un champ destiné à la sépulture des étrangers</i>	27,6-10				
6b	[Ou] Judas tombe et s'éventre ; ses entrailles se répandent.					1,18

Annexe 2 :

La Brigue, chapelle Notre-Dame-des-Fontaines, « Judas pendu », fresque peinte par Giovanni Canavesio, 1491-1492.

Source : Wikimedia Commons.



Annexe 3 :

Hugues de Saint-Cher, Sermon pour le Vendredi saint en langue vulgaire.

Extrait du ms Paris BnF lat. 16482, fol. 138v-139r, éd. N. Bériou, *L'avènement des maîtres de la Parole : la prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1998, p. 792-793.

17. De penitentia Iude

Quant Judas vit qu'il avoit [138vb] mal fait il prist les XXX den[iers] et s'en ala aus juis et lor dist : « Ha, segnor, je sui lerres et desloiaus, j'ai traï a tort mon seingnor. Vés ci vos den[iers]. Por Dé rendez le moi ». Quant li faus juis oïrent ce, si se commenchierent a moquer de li et distrent : *Quid ad nos tu videris*, id est : « A nos quan apartint se tu as fait ta folie, si la te boif. Nos l'avons achaté et t'avon bien païé ».

18. De desperatione Iude et suspenso

Quant Judas vit ce, qu'il ne feroient autre chose, si s'ala pendre et se desespera, et creva par mi et li chaïrent les boiaus et ce fu signe que il estoit desloiaus.

Mes qui demanderoit par quele achoison Judas vendit Jhesu Crist et le donna por XXX deniers, Responsio : Judas qui estoit boisier et lerres avoit veü comme la bonne Magd[eleine] avoit porté les preciaus unguement qui valoit CCC den[iers]. Si se pensa que ce cel unguement eust esté vendu, il en poüst avoir eü blé grant, por que il estoit corrossié contre Jhesu Crist. Responsio alia : Judas estoit chambereis, d'oü par la coutume qui lors estoit, il avoit la X partie de quant que venoit a son seingnor, donc il estoit avis a Judas qu'il perdoit en cest unguement XXX deniers, si les voloit recouvrer en ceste vente. Ci endroit dist s. (Pere *expunct.*) Ieronimus que Nostre Sire se corousa plus a Judas de ce que il se desespera, que de ce qu'il le vendi. A l'exemple de Judas devroient estre confondu li usurier, li robeor et li murtrier de cest monde qui ne se volent confesser ne rendre ce qu'il ont de l'autrui par mauvese reson ; ils sont paiors que Judas [139ra] que Judas qui se confessa et rendi, mes il ne cria pas merci. Et chertes, ou rendre ou prendre. Ceuls gent sont comme la sansue que rien ne peut desardoir de la jambe, mes quant ele est pleine, si chiet et creve.

Quant li juif virent ce, que Judas s'estoit pendu et qu'il ravoient lor argent, si distrent que ce ne seroit pas bien de mestre le en borse commune, car c'estoient den[iers] de sang, si en achaterent un champ qui a nom le camp dou sang.

Einsi avint de Judas qui perdeit le chatel qu'il rendoit, le corps qui pendeit, et l'ame qu'il rendoit au deable.

Annexe 4 :

Contenu de C = BnF, fr. 5036

D'après la notice du manuscrit par la BnF : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc58026m>.

- 1) Traité d'Arras, entre Charles VII et Philippe le Bon, duc de Bourgogne. 21 septembre 1435.
- 2) Petit mémoire de ce qui fut résolu par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et Charles le Téméraire, comte de Charolais, sur le sort des villes de Dinan et de Liège. 25 août 1466.
- 3) « Ordonnances faictes en l'eschiquier de Normendie tenu à Rouen, au terme de Pasques, l'an 1463 ».
- 4) Ratification faite à Paris, le 27 octobre 1465, par Louis XI, du traité conclu avec son frère Charles, duc de Guyenne, et autres seigneurs du royaume, qui avaient été cause de la ligue dite du Bien public.
- 5) Sommation faite par Philippe Le Bon, duc de Bourgogne, aux Gantois de se remettre sous son obéissance, en acceptant les conditions qu'il leur avait fait proposer. 23 février 1453.
- 6) Lettre de Philippe Le Bon, duc de Bourgogne, à Louis XI. 25 juillet 1463.
- 7) Offres des Gantois à Philippe le Bon, « à fin de paix et avoir sa bonne grace ». 30 juillet 1453.
- 8) Version en prose du *Roman des Sept Sages*.
- 9) *Histoire de Barlaam et Joasaph*.
- 10) *Le Miroir de l'âme*.
- 11) « La Vie de saint Anthoine de Pade ».
- 12) « C'est la complainte des trois estaz de France de la mort du roy Charles dernier passé [Charles VII], avec ses epitaphes ».
- 13) « Les Fainctes du monde ».
- 14) « Significacions moult notables et beaulx de la messe ».
- 15) Arrêt du parlement de Paris prononcé contre Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, le 19 décembre 1475.
- 16) *L'Échelle de charité*.
- 17) *Trépasement Notre-Dame*.
- 18) « Incipit compassio beate Marie circa crucem, sicut ab ipsa revelatum fuit beato Augustino ».
- 19) Conte dévot en quatrains monorimes d'une « dame... de Boullenoiz et d'un chevalier, qui allèrent en pèlerinage à Saint-Jacques de Galice ».
- 20) « Exemologesis, seu confessio generalis peccatorum valde pia, cum aliquot devotis orationibus ».
- 21) Poésies latines en l'honneur : 1° de la sainte Vierge, 2° du saint Sacrement.
- 22) *Le Jeu des échecs moralisés*.
- 23) Histoire d'Hérode, de Judas et de Pilate.
- 24) « Informacion envoyée par Francisco de Trane » (Traona) au « cardinal d'Avignon », Alain de Coëtivy, sur la prise de Constantinople par les Turcs, en 1453.
- 25) Lettre des Vénitiens au pape Nicolas V, faisant mention de la prise de Constantinople par les Turcs. 30 juin 1453.
- 26) Lettres « envoyées par le Turc à nostre saint père le pape... anno Machometi VIIIIC.XL... », à l'occasion de la croisade que l'on faisait publier contre les Turcs. En latin.

- 27) Lettres patentes de Louis XI, déchargeant les habitants de Rouen de l'impôt de 12 deniers par livre sur les marchandises déclarées, 29 août 1465, avec la vérification par les généraux et conseillers des finances, 14 septembre 1465.
- 28) Articles présentés par les ambassadeurs de Charles VII, roi de France, assemblés à Arras, aux ambassadeurs de Henri VI, roi d'Angleterre, et Philippe le Bon, duc de Bourgogne, pour parvenir à la paix générale, 7 septembre 1435, avec les lettres de pouvoir données par CHARLES VII à ses ambassadeurs, 6 juillet 1435.
- 29) Traité d'Arras. 20 septembre 1435.

Annexe 5 :

Transcription de la table de V, **Incunable de 1485 dit *Vie de Jésus-Christ***.

Et premier de la creation des anges.
Item de la creation du monde.
Item comment dieu crea adam et eve.
Item comment caym fut tué.
Item comment noé fist l'arche.
Item comment le deluge vint.
Item comment noé planta la vigne.
Item comment noblesse vint.
Item de la tour de babilone.
Item comment sodome et gomorre perirent.
Item des .x. commandemens de la loy.
Item comment david fist [le] psaultier.
Item du mariaige de sainte anne.
Item comment ioachim sacrifia a dieu.
Item de la nativité nostre dame.
Item du mariaige nostre dame.
Item comment les anges suplierent a dieu qu'il rachaptast l'umain lignaige.
Item de l'annunciation.
Item de la nativité saint iehan baptiste.
Item de la nativité iesucrist.
Item de la circuncision nostre seigneur
Item des troys roys.
Item de la purification nostre dame.
Item de la mort des innocens.
Item de la vie saint iehan baptiste.
Item du baptesment du fleuve iordain.
Item comment iesucrist ieuna la quarentaine.
Item comment iesucrist commanca a prescher.
Item les nopces de saint iehan l'euvangeliste.
Item de la decolation saint iehan baptiste
Item la vie de iudas.
Item la passion nostre seigneur.
Item la resurrection nostre seigneur.
Item le trepassement nostre dame.
Item la vie saint iehan l'euvangeliste.

Annexe 6 :

BnF fr. 181, fol. 176

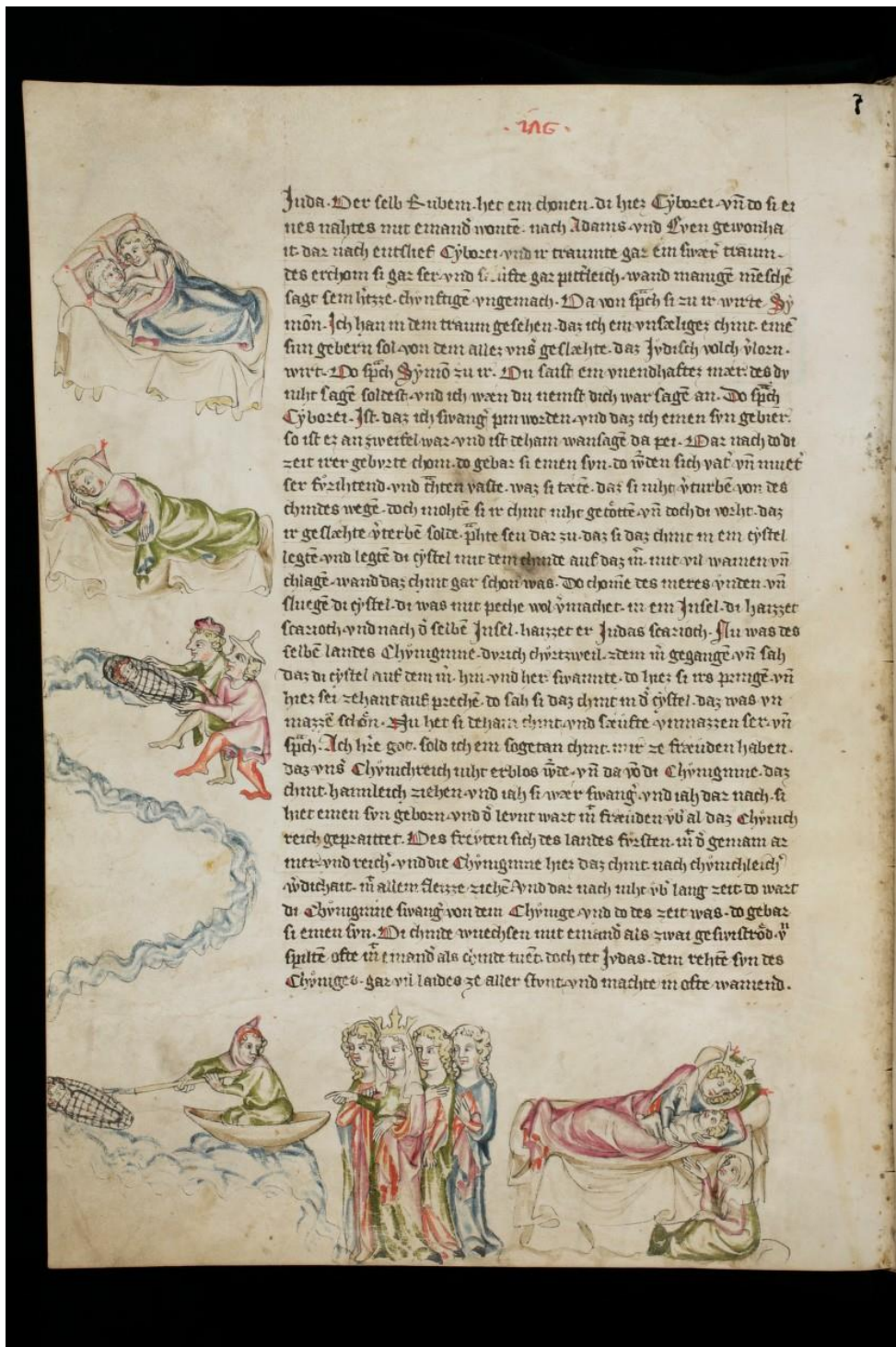


Annexe 7 :

Illustrations de la Vie de Judas du lectionnaire de Schaffhausen (vers 1330).

Schaffhausen, Stadtbibliothek, Ms. Gen. 8 [numérisé sur e-codices.unifr.ch]

Fol. 223v :



Das was d Chynginne lait wad si wol welle. das Judas ir swn niht was. vnd slueg in ofte vmb sei mueteichait. das half oc niht danoch ter er des Chynges swn vil laides. vñ woch zdem lesten. to chom es auf das Judas d Chynginne swn niht was. vnd das er siuuden was. Do das Judas vnam. er schant sich vnuarzē ser. vnd vmb das selb. totte er. vnd mochte des Chynges sin hamleich. vñ floh mit etteichen leute hant. Ierlm. vnd habe sich in Pylat hof. d was zden zeite. Iht ze Ierlm. vnd wad em sliech. nietsch. sems geleich sich frēit. also ter auch Pylat. wand Judas sems sinnes vnd polhart vol was. wart er in gar lieb habend. vnd dar nach machte er tugaz. gewaltich. über allen semen hof. vnd swaz er wolte. das geschach. Der nā Judas wart im vñ d Chynginne vor lieb gegebē. wand d nam zden zeiten. d wolt nā was per den Juden. vnd allen name. In siegt sich ems tags das Pylatus in semem palas was. vnd sah in emen parrngarte. da waren schon epfel nunt. d wart in so ser lelangend. das er nach vtorben was. vnd d selb parrngarte. was Eubems Judas vato. ab wed Judas chanc semen vater. noch Eubem chanc semen swn. Auch we ste Judas niht von wann er chome wer. so warte auch Eubem sem chunt wer stunt in dem mer vtorbe. In laute Pylatus nach Judas. vnd spich. Mich ist gahens so groz. gyde vnd gelust. nach ven epfel an chome. vnd ob ich ir schant niht gewinne. so get mir vete di sel auz. Ichanc spich Judas vato in dem parrngarte. vñ spich ter epfel vato ab. In d zeit. to chom Eubem. vnd vato Judas. das er in sei epfel ab spich. vnd vten vatte mit emand chrengend in reb. vnd mit schelte. amter den andn. vnd zdem leste begit Judas emen stam. vnd sluech Eubemen geleich hunden auf das hals pam. das er sehant tot was. Das gestuend also. vnt auf den abend. da wart Eubei tot funden. in dem parrngarte. vnd mā warte. das er gahes endes y schaidē wer. wand er ant wunde was. Do gab Pylat alle. das gu er das Eubem gehabr her. Judas. vnd betwanch di wittibē. das si Judas ze emem wirte nemē mueste. vnd dar nach an emem tag. da er seuffte. Eubere gar huchiech. da vrage sei Judas gar fier. zichleich. wa ir geivre. Do spich Eubere. Laid ich pin di vnseligst aller weibe. wand ich mei anuge. chunt in. in gesanche han. vnd





han meinen wir des gehen entes vtozbe funde. so hat pylat mit
 lait in gemet vnd am lait auf das and geliet. das er mich laidiger
 vnd trauriger. ze manit gegeb hat. an meinen danck. Do Judas
 das vnain. er begunde sei von etze vmb das chint vragt. vntz das si
 imz alle gentsleich chint getet. Do sage Judas ir auch alle das in
 wid vazu was. Do er funden si nach ir paid sag. das Judas sei mit
 ter ze chonen het genouit. vnd das er semen vat. ertotet het. Do
 pht in Cybozet dar an. das in sei hunde vowe. vnd gie zu vnsin h
 ren in xpo. vnd pat in antlas. sein hunde. Do na in vns hie an
 sich. vnd machte in d zwelft potē ainen. to was er vnsin hie so
 gehaim. vnd so lieb. das er in euphalih in ze uenue. das na in gab.
 vnd das vbrig arme leute tait. er stal ab ze allen zeite da vō. vñ
 het vpo:gens hauffel in phening. hin vnd h. Auch saget ettelich
 schrif. das er ein besind reht het. swaz na vnsin hie gab. des was
 d zehent phening sei. vnd to sand a Jazet Magdalen. vñ in hien
 mit d edeln vnd tein salbe salbe. di war. wol dreier hunde. phen
 ning wert gewesen. da wern in dreizich phening an gefallen. wē
 di salb vchautte. vmb den selbe geunge. neit vchautte er vnsin hien.
 vmb dreizich phening. das er also d dreizich phening. ze chom.
In nichet. wie die selbe dreizich phening. h sein chomen.
 Ez sint di dreizich phening. da Joseph vō semen prieder. hin Ja
 cobs sint vmb vchautte. wart in Egypte lant. vnd sint auch mit
 mer in entz in rehter erbshafft. vil tausent Jar. vntz an di Jyden
 di vnsin hien. vmb di selben phening. vō Judas chautte. vnd sint
 d münz. von Israhel. vnd ir am ist als guet als zehen gemain
 phening. vnd ze gleich weis. als Joseph gewaltich wart. alles lan
 tes in Egypte lant. da man wandt. das er vtozben wart. also wart
 vns hie nach sein mart gewaltich hynels. vnd erd: erthe. to di Ju
 den wanden. das er tot solte sein. **Weissagung. vō dem Ion. da vns**

7AA



hēc ihc vñ. vmb vrate vnd vchautte wart. Zacharie. vi.
Urbū dñi est. Et dixi ad eos. Si bonū est in ocul' uris.
 afferite mēdē meā. & c. Das spichet also. .ots wec
 ist. das. Ich spich zu in. Ist e; guet in ewn ange. so pūge
 meinen ion. vnd des mht. so lat; sei. Do legte si mit

Annexe 8 :

Chapiteau de la basilique Saint-Andoche de Saulieu (XI^e siècle)



Annexe 9 :

Chapiteau de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun (XII^e siècle)



SINTESI

Personaggio negativo essenziale dei Vangeli, Giuda è diventato, nel corso dei secoli, il portatore di un immaginario comune importante. Ancora attuale (in particolare dopo la scoperta del Vangelo di Giuda nel 2005), questa figura biblica non ha cessato di ispirare le correnti di pensiero teologiche ma anche le arti e la letteratura. Tuttavia, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il nostro immaginario attorno al personaggio si basa meno sui testi scritturali che sulle sue riscritture, in particolare letterarie. Il fenomeno della riscrittura, dipendente dalla teorizzazione dell'intertestualità, è particolarmente determinante per l'epoca medievale e soprattutto per quanto riguarda la letteratura in lingua francese, prevalentemente definita, a quell'epoca, come traslazione-adattamento della lingua scritta dominante che è il latino. In questo contesto, il personaggio di Giuda si vede riscritto a seconda della *mise en roman* della Bibbia e più specificamente della Passione di Cristo, ma anche indipendentemente poiché la tradizione leggendaria gli inventa, tra l'altro, un'infanzia (ispirata al mito di Edipo e diffusa in particolare dalla *Leggenda Aurea* di Iacopo da Varazze e dai suoi adattamenti vernacolari) e un castigo post-mortem (sviluppato soprattutto nel *Voyage de saint Brendan*). Esempio negativo per eccellenza, il personaggio è funzionale alla finalità morale ed edificante dei testi di questo periodo, e così l'analisi della sua riscrittura permette l'osservazione dell'evoluzione del rapporto dei contemporanei a temi fondamentali come quelli del peccato, del tradimento, del ruolo dell'ebraismo o del suicidio. Ma più ancora di una storia delle idee, è una storia della letteratura che lascia apparire la riscrittura di questa figura, perché un certo approccio dell'interiorità umana va di pari passo con l'invenzione della sua espressione verbale, messa in scena nei grandi misteri della Passione. Sorprendentemente, questo argomento è attualmente poco sfruttato nell'ambito degli studi letterari. Eppure, sono diversi i generi letterari che lo hanno illustrato nel Medioevo che costruiscono e sviluppano il personaggio.

Lo scopo di questo studio è quello di colmare in parte questa mancanza e di presentare le diverse testimonianze della presenza di Giuda Iscariota nella letteratura in lingua francese del Medioevo, mostrandone l'evoluzione tematica e poetica tra i secoli XI e XV. L'introduzione ritorna su questa scelta cronologica che delimita il corpus di studi con due testi fondamentali della storia della letteratura medievale, dalla Passione di Clermont (XI secolo) al mistero della Passione di Jean Michel (messo in scena nel 1486). L'introduzione evidenzia anche la difficoltà

che impone l'uso del termine di *letteratura* per i testi medievali: questo concetto, anacronistico, si definisce soprattutto attraverso codici estetici la cui teorizzazione sarà molto più tardiva. Questo aspetto può essere messo in discussione proprio mediante l'analisi della rappresentazione testuale di Giuda, che spesso prende parte ad opere alla frontiera delle forme testuali. Quindi lo scopo principale di questo studio è quello di mostrare che in quel periodo si definisce sia lo sviluppo di questa figura simbolica che un'importante evoluzione della letteratura, alla quale, a suo modo, partecipa la riscrittura di Giuda. L'angolo di approccio del soggetto è essenzialmente quello della storia letteraria – la ricchezza simbolica e poetica che sollecita il traditore biblico si rivela infatti determinante nella costruzione di una letteratura in lingua francese. Le ricerche i cui risultati sono qui condivisi si sono concentrate soprattutto sulla delimitazione delle grandi tradizioni testuali di rappresentazione del personaggio, soggetto alla percezione degli autori medievali e alle loro influenze teologiche, e a sviluppi tematici e trattamenti poetici singolari.

La prima parte della tesi consiste in una messa a punto sull'«emergenza» testuale della figura di Giuda dalla sua rappresentazione canonica al suo ricevimento tra antichità e medioevo, e si divide in tre tempi. Il primo capitolo risponde alla necessità di introdurre il modo in cui la figura di Giuda viene introdotta e poi si è evoluta nei testi dal I al VI secolo. In primo luogo, il racconto biblico della Passione dà vita a un personaggio dalla funzione drammatica, figura coerente dal punto di vista narrativo con tuttavia aggiunte scritturali che progressivamente oscurano il ritratto del traditore. I Vangeli fissano così le tematiche principali che si legheranno definitivamente a Giuda, figura malvagia per eccellenza: la cupidigia e la sottomissione al demonio in particolare in Giovanni, la morte infamante in Matteo... I racconti canonici lasciano comunque una parte di mistero al personaggio che interesserà molto rapidamente gli autori nel quadro dell'emergenza del cristianesimo. Nel contesto della prima cristianità, momento polemico di formazione dei dogmi, il personaggio di Giuda è una posta in gioco nella costruzione del pensiero. Del resto, la progressione osservata nel tempo nella scrittura stessa dei Vangeli mostra un'evoluzione verso un oscuramento sempre più netto del personaggio: questa evoluzione cronologica entra senza dubbio in una volontà di opposizione ai primi tratti eretici e di fondazione della dottrina cristiana in un senso univoco. È questo senso di lettura che svilupperanno i teologi, sempre attizzati da un contesto di opposizione all'eresia nascente. Giuda diventa dunque portatore privilegiato dei valori di ogni dogma difeso, che sia positivo (è simbolo di conoscenza negli gnostici) o, soprattutto, negativo. È infatti la tendenza a calunniare il personaggio che si sviluppa, accresciuta dall'eresia ma anche da un contesto di antigioudaismo

crescente. Il ritratto di Giuda si vede oscurato dai Padri della Chiesa con argomenti teologici, dalle leggende apocriefe con sviluppi fittizi, e infine dai poeti cristiani di lingua latina con figure estetiche, creando accostamenti tematici e poetici dotti. Nel corso dei secoli, il fascino esercitato dal traditore Giuda sugli autori segue un movimento oscillante tra sguardo esegetico e creazione letteraria, leggendaria e poetica.

Ciò che prendeva forma dai poeti latini dell'alto Medioevo conosce un notevole successo a partire dall'XI e poi soprattutto dal XII secolo con l'ascesa delle Passioni narrative, fino al successo delle Passioni teatrali che saranno senza dubbio il momento culmine delle riscritture della Passione alla fine del Medioevo. Questo lungo periodo di sviluppo culturale e letterario si vede propizio all'espansione della riscrittura della Passione e quindi della figura di Giuda, attorno alla quale fioriscono leggende. Il secondo capitolo è occasione di presentare il quadro storico in cui si evolve questa nuova ricezione di Giuda a partire dall'XI e poi soprattutto dal XII secolo. Il personaggio si trova reinvestito nelle riflessioni contemporanee in quel periodo di evoluzioni culturali e religiose, in particolare per quanto riguarda alcune tematiche come quelle della fellonia, la penitenza, il suicidio, l'avidità o ancora il rapporto all'ebraismo. Le cause del «successo» di Giuda a partire dal XII secolo sono innanzitutto storiche, pretesti contestuali con i quali e per i quali il personaggio si trova reinvestito a fini morali, didattici e culturali. La riscrittura di Giuda può costituire una sorta di specchio dell'evoluzione dello sguardo degli uomini medievali su ciò che li circonda: la politica (con la nozione di tradimento in particolare), la pratica religiosa, la morte... Può anche riflettere la costituzione di un nuovo pensiero alla fine del Medioevo, un nuovo modo di avvicinarsi alla religione attraverso il sentimento umano.

Dopo questa contestualizzazione, il terzo capitolo si concentra sul modo in cui il personaggio ha potuto essere utilizzato nella storia delle idee, come traspare dai testi dell'epoca. Personaggio negativo per eccellenza e noto a tutti, si rivela particolarmente adatto ad un fine didattico dipendente dalla morale cristiana. Giuda, come motivo, è ripreso, riutilizzato o reinterpretato in testi esegetici e omiletici, così come in altri testi diversi che sembrano rappresentativi dell'uso e della ricezione del personaggio durante quel periodo. In primo luogo, viene proposta una sintesi del pensiero esegetico e teologico in atto nel corso dei secoli XI-XV, pensiero percepibile attraverso delle somme molto diffuse come la *Historia scholastica* di Pietro Comestore. Se i pensatori antichi come Agostino influenzano sempre così tanto la dottrina cristiana, altri grandi teologi come Tommaso d'Aquino o Pietro Abelardo la rinnovano. A partire da questi autori, l'uso del personaggio serve come esempio per una dimostrazione

didattica. È anche il caso nella letteratura omiletica in cui Giuda potrebbe servire come esempio retorico. I sermoni sono inoltre, e in parte, una testimonianza di trasmissione della cultura dotta in lingua volgare. Il capitolo propone, infine, l'osservazione di alcuni esempi di ripresa di Giuda in diversi testi vernacolari profani, di valore poetico, nei quali il suo coinvolgimento si collega al messaggio religioso e morale. Nelle apparizioni qui elencate e che non rientrano in nessuna delle grandi tradizioni testuali di Giuda nella letteratura medievale, il personaggio viene utilizzato solo temporaneamente, come spiegazione del racconto biblico o per fare appello a un particolare immaginario. Acquista così, come contromodello, un valore morale. Giuda diventa dunque un esempio, un archetipo, un simbolo, e questa progressione ha come conseguenza la creazione esponenziale di una «leggenda nera» di Giuda nelle tradizioni letterarie che si svilupperanno.

La seconda parte raccoglie di nuovo tre capitoli, questa volta dedicati esclusivamente alle riscritture narrative della Passione in lingua francese dal XI al XIV secolo. Il quarto capitolo si propone di presentare le diverse forme narrative della diffusione e dell'adattamento della Bibbia, tra cui in particolare quella della Passione. Questa messa a punto permette una panoramica della trasmissione dei testi nel corso del periodo studiato, inquadrando quella del personaggio di Giuda, in un contesto di evoluzione progressiva verso una mutazione letteraria. Questa mutazione si svolge su diversi piani che accompagnano la trasformazione linguistica delle Scritture: il genere della parafrasi biblica è anzitutto «strumento teologico», mezzo di trasmissione clericale e soprattutto laica. Se la diffusione presso i chierici suppone soprattutto una messa in prosa la più fedele possibile al testo originale e uno sviluppo anzitutto esegetico (in una preoccupazione di sguardo teologico e di meditazione), il desiderio di comunicare con un pubblico laico dà luogo ad un importante adattamento narrativo e poetico. Ne sono presi come esempi *Li Romanz de Dieu et de sa Mere* di Herman de Valenciennes, la *Passion des Jongleurs*, la *Bibbia* di Macé de la Charité o ancora il *Livre de la Passion*.

La creazione letteraria di Giuda in lingua romanza dipende dai procedimenti adattativi propri di queste opere e si sviluppa in un ibridismo che è loro conseguente. Il quinto capitolo pone la questione di come traspare la costruzione di una forma letteraria nelle apparizioni di Giuda Iscariota nelle Passioni narrative, tra trasmissione teologica e invenzione poetica ed epica. Perché gli autori prendono esempio da ciò che conoscono dei testi religiosi (liturgici, teologici ma anche leggendari) e dei testi profani in lingua francese, e perché influenzano i racconti che saranno loro successivi, una forma che è loro propria, si costruisce progressivamente e si sviluppa in modi diversi nel corso dei secoli. Gli autori perseguono un

obiettivo didattico, e la trasmissione passa tanto dall'aggiunta esplicitiva quanto dall'attrattivo, dal divertimento. La visione della diversità dei racconti permette di osservarne le conseguenze sulla rappresentazione del personaggio di Giuda, e quindi sulla sua prima creazione in letteratura di lingua francese. Come nei sermoni, la figura di Giuda è sempre legata a un intento didattico, ma le libertà poetiche e la variazione formale permettono di trasmettere diversamente i motivi, i simboli e i valori emozionali del tradimento. Il personaggio si costruisce e si sviluppa sempre in una dimensione archetipica, sottolineata dai commenti, dalle aggiunte folcloristiche e anche dal registro epico, che presuppone una forma e un linguaggio particolari ma anche temi simbolici che gli sono caratteristici.

Come avviene, sul piano tematico, questa costruzione archetipica del traditore legata alle influenze e alle originalità dei testi? Questa è la domanda a cui tenta di rispondere il sesto capitolo. All'interno della tradizione nascente dei racconti della Passione in lingua romanza e per l'originalità formale che questa nascita suppone, Giuda è costruito in un duplice carattere letterario, talvolta come elemento didattico della trasmissione della Storia santa, talvolta come avversario attinente nella narrazione epica e poetica. In entrambi i casi, con la sua figurazione letteraria in lingua romanza, la rappresentazione archetipica del personaggio si trova rinnovata ed evoluta. Appare che il traditore e il suo atto si definiscono in contrasto con il bene: essi appartengono al peccato ultimo e si oppongono all'amore rappresentato nelle azioni e nei discorsi dei personaggi buoni, come Cristo e la Vergine Maria. Gli atti di Giuda lo collocano come rappresentante del diavolo e del peccato, ed è inoltre la figura-tipo della collettività umana della cattiveria, incarnata dal popolo ebraico nel Medioevo. Tuttavia, la poetica dell'iperbolizzazione del peccato implica un'interiorità che fa tendere il personaggio verso una dimostrazione del *cuer* ("cuore"), e così verso una rappresentazione dell'umanità peccatrice. Se le tematiche sollevate dagli autori sostengono l'immagine archetipica a cui Giuda rimanda, l'approccio letterario può tendere a una sfumatura. Nell'ambito di questo sviluppo, emerge un rapporto complesso tra i motivi biblici e quelli relativi all'apocrifi e al leggendario; lo sviluppo tematico del personaggio va, in alcuni casi, fino ad una presa di distanze dalla Bibbia, come avviene nell'importante adattamento francese del *Vangelo di Nicodemo*.

La costruzione indipendente di una leggenda di Giuda dà allora tutta la sua ampiezza alla sua presa di distanze letteraria: è il cuore della terza parte della tesi, divisa in due capitoli. Il settimo capitolo si concentra sui racconti degli «inferni di Giuda», dove si sviluppano le suppliche del traditore dopo la morte. La costruzione di questa tradizione leggendaria dipende dall'evoluzione apocrifia, teologica ma anche letteraria. Il capitolo ritorna in primo luogo sullo

svolgimento del processo evolutivo che collega, attraverso le *visioni*, lo sviluppo mitico dell'Inferno alla costruzione leggendaria di Giuda. Delle leggende latine che narrano l'incontro di un santo con Giuda agli inferi circolano nel Medioevo, in collegamento con la teologia ma anche con il discorso letterario all'opera dalle prime riscritture del personaggio, poiché la costruzione della sua leggenda nera e la sua rappresentazione da peccatore per eccellenza lo pongono nella posizione di eterno dannato. In francese, l'immaginario di Giuda in Inferno è determinato soprattutto dalla leggenda di san Brendano. Il successo dell'adattamento anglo-normanno di Benedeit ha introdotto una tradizione tematica, ma non solo: con questa tradizione il Giuda leggendario si distacca dalla riscrittura biblica e, soprattutto, si vede sviluppato sul piano poetico, estetico e individuale. Pur restando il simbolo dell'eterno dannato, Giuda diventa un paradossale portatore, nel XII secolo, del messaggio della carità cristiana e, allo stesso tempo, dell'avanzamento letterario verso la drammatizzazione.

Dopo lo studio dell'invenzione letteraria di un nuovo racconto *post-Passionale* di Giuda, l'ottavo capitolo dimostra l'importanza dei racconti medievali che inventano al personaggio una vita *pre-passionale*. La leggenda che più ha segnato l'evoluzione del personaggio è la «Vita di Giuda», racconto integrato in alcune narrazioni della Passione o sviluppato indipendentemente. L'impatto di questa leggenda sulla letteratura medievale è misurabile dalla sua immensa diffusione, dovuta in particolare al suo inserimento nella *Leggenda Aurea*. La vita immaginaria di Giuda è molto simile alla storia dell'eroe pagano Edipo, ma presenta altri tratti di ispirazione mitologica o biblica. Il capitolo si propone di ritornare sulle origini e sulla prima diffusione di questa leggenda per poi osservarne la trasmissione in lingua francese. L'importante diffusione che la leggenda edipica conosce ne fa oggetto di continui aggiornamenti secondo i contesti di inserimento e dell'impegno letterario dei suoi autori di lingua romanza. Il valore (contro)esemplare e morale della storia di Giuda è accentuato e sostenuto dalla riscrittura mitologica adeguata. Così, per le problematiche narrative e tematiche che sollevano, i testi si trovano rappresentativi della continuazione di una costruzione archetipica di Giuda nel quadro di una attualizzazione del mito. Il capitolo si chiude con l'esame di altre leggende che completano l'attrazione medievale per le aggiunte aneddotiche al racconto della vita fittizia di Giuda. Si può osservare, con la loro diffusione, la porosità tra la riscrittura biblica e l'invenzione leggendaria in letteratura. Lungi dal riassumersi in variazioni popolari intorno alla vita di Giuda, le tematiche leggendarie che gli vengono attribuite sembrano far emergere ogni volta simbolismi sacri e determinazioni moralistiche che evolvono nel corso dei contesti.

Il teatro della Passione dei XIV-XV secoli, punto di culmine e talvolta di fusione delle tradizioni osservate in precedenza, è al centro della quarta e ultima parte della tesi, comprendente i capitoli nove e dieci. Il primo dei due ritorna sulla trasformazione generica dei racconti biblici e leggendari di Giuda. Si tratta prima brevemente della nascita del teatro della Passione, determinato dalla liturgia, dopo di che si fa un punto sul genere dei misteri della Passione in francese, genere dipendente da diversi contesti di rappresentazione e di scrittura. Il capitolo si propone poi di osservare le continuità strutturali e le evoluzioni dogmatiche tra le riscritture narrative e le riscritture drammatiche del Giuda biblico, poi le evoluzioni tematiche e drammaturgiche del Giuda leggendario. Sembra che le aggiunte progressive ai testi dei misteri si facciano sulla base di uno schema biblico evolutivo: i motivi canonici e non canonici sono aggiunti o modificati dagli autori secondo le loro volontà strutturali, teologiche e drammaturgiche. Questi motivi, molto vari, testimoniano al tempo stesso l'evoluzione dello sguardo su Giuda, la cui rappresentazione porta in sé un pensiero della cristianità e dell'uomo in generale. Ciò è particolarmente evidente nell'importante messa in scena della leggenda edipica del personaggio. Il fatto di riscrivere Giuda a teatro permette di offrire un contromodello agli spettatori per un insegnamento religioso e morale; il messaggio sacro si mescola, a tal fine, al divertimento teatrale ma anche alla soggettivazione poetica.

L'ultimo capitolo si propone di analizzare specificamente la «mise en voix» di Giuda, il modo in cui i misteri della Passione sviluppano il suo discorso proprio. Nei misteri, infatti, la costruzione testuale e dialogata dei personaggi, così come i procedimenti letterari utilizzati nel loro discorso, entrano in una prospettiva di insegnamento religioso e morale. A tal fine, le opere creano voci differenziate, consentendo una chiara opposizione tra parola celeste e parola diabolica. Il personaggio di Giuda, considerato il grande peccatore, è costruito sulla base del riutilizzo di codici formali che simboleggiano questa appartenenza. Una tale dipendenza dal male – e quindi, per i medievali, dalle comunità diabolica ed ebraica – fa della voce di Giuda una voce archetipica, dimostrando ancora una volta l'interesse dell'uso dei codici poetici e simbolici a fini didattici e spirituali. Ma proprio per la sua spiritualità Giuda si distingue dalla sola funzione archetipica. All'interno del racconto drammatizzato della Passione, è anche rappresentato come un uomo che cerca di superare la propria storia (la leggenda che lo «predestina» pure al male) e di pentirsi. Così, il linguaggio del male umano è controbilanciato dal proprio avvicinamento con la voce del pentimento, rappresentata in particolare dal personaggio di Maria Maddalena o ancora quello dell'apostolo Pietro. I misteri del XV secolo, e in particolare quello di Arnoul Gréban, rendono più sfumata la frontiera tra il linguaggio del

bene e quello del male. Gli autori sviluppano poeticamente la presa di parola di Giuda, attraverso processi patetici, stilistici e allegorici. Questo metodo non contraddice tuttavia il valore edificante del personaggio negativo: si tratta di mostrare il male per meglio riconoscerlo in sé e non imitarlo. Gli autori medievali partecipano così allo sviluppo della soggettività in letteratura soprattutto per una via negativa, quella della rappresentazione del male (quello delle figure sacre ma anche dell'uomo in generale): l'aspetto edificante e catartico delle grandi Passioni del XV secolo fa evolvere i grandi personaggi dell'immaginario cristiano verso un senso e un'essenza della complessità umana.

Il tradimento di Cristo nei Vangeli non ha valore che interpretato, ed è proprio nel Medioevo che questa interpretazione si fa abbondante, perché Giuda simboleggia molto di ciò che sta a cuore ai contemporanei in quell'epoca di cambiamenti e di interrogativi. Il percorso cronologico della riscrittura di Giuda corrisponde a un periodo di trasformazione del modo di vivere in cristianità, illustrata in particolare dal passaggio dalla visione di un Cristo in maestà a quella di un Cristo sofferente. Nel primo caso, Giuda è il nemico, rappresentante delle forze del male e che subisce una sconfitta infamante di fronte alla vittoria di Dio; nel secondo caso, si assiste a uno spostamento, o piuttosto una generalizzazione, del messaggio di pietà e di misericordia che può estendersi a Giuda. I misteri mostrano bene questa via di mezzo: Giuda è certamente sempre un nemico, peccatore, demonizzato, contro-modello, ma il traditore diventa quello che si può anche piangere, come già aveva fatto san Brendano nella sua leggenda o la Vergine Maria in alcune riscritture della Passione. Se la riscrittura di Giuda partecipa ad una costruzione mentale medievale (e la dimostra), si iscrive soprattutto in un'evoluzione letteraria ed estetica molto importante, poiché il suo trattamento nel genere teatrale presenta anche un inizio della psicologia in letteratura. Infine, lo sguardo teologico su di lui è sempre lo stesso, ma ha cambiato forma: Giuda è sempre la figura controesemplare del peccatore, ma mentre lo si dimostra inizialmente demonizzandolo, si fa passare progressivamente questo simbolo con un'individualizzazione. All'inizio Giuda è il male che bisogna fuggire e respingere; poi è il male di cui bisogna accettare l'universalità per meglio piangerne e soprattutto superarlo con la sofferenza, la fede e la misericordia.

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :
<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>

Titre : « *De venin et d'anvie* » : Réécritures de Judas dans la littérature française médiévale

Mots clés : Judas ; littérature médiévale ; réécriture ; Bible ; légendes ; théâtre.

Résumé : L'objectif de cette thèse est d'analyser la représentation de Judas et son évolution dans la littérature de langue française du XI^e au XV^e siècle. Cette période attache une importance particulière au traître biblique, qu'illustrent différents genres littéraires – des poèmes bibliques aux mystères, en passant par les Vies et Visions hagiographiques. Seulement esquissés dans la Bible, les contours du personnage se voient enrichis d'histoires légendaires (enfance, vie post-mortem, miracles...) et d'une intériorité qui va de pair avec l'invention de son expression verbale.

Ce travail s'attache à montrer en quoi le personnage s'insère pour chaque occurrence dans un certain contexte idéologique et littéraire (et donc le démontre) mais aussi en quoi sa construction textuelle participe pleinement à l'histoire littéraire de la fin du Moyen Âge – par le potentiel symbolique, théologique, psychologique et poétique qu'il porte.

Title : “*De venin et d'anvie*”: Rewritings of Judas in Medieval French Literature

Keywords : Judas ; medieval literature ; rewriting ; Bible ; legends ; theatre.

Abstract : The aim of this thesis is to analyse the representation of Judas and its evolution in french literature from the XIth to the XVth century. This period gives a particular importance to the figure of the biblical traitor, which various literary genres illustrate – such as biblical poems, Mysteries, hagiographical Lives and Visions. While Judas is only briefly introduced in the Bible, his representation is enriched with legends (childhood, post-mortem life, miracles...) and with an interiority which directly depends on the invention of his verbal expression.

This work focuses on showing how the character fits in a certain ideological and literary context (and demonstrates it), but also how his textual construction fully participates in the literary history of the end of the Middle Ages – through his symbolic, theological, psychological and poetic potential.

