HAL open science

L'image du suicide de Judas en France à l'époque moderne

Nicolas Boffy

▶ To cite this version:

Nicolas Boffy. L'image du suicide de Judas en France à l'époque moderne. Arte cristiana. Rivista Internationale di storia dell'arte e di arti liturgiche, 2017, 105e année (898), pp.69-76. hal-03630456

HAL Id: hal-03630456

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03630456

Submitted on 10 Apr 2022

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

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

L'image du suicide de Judas en France à l'époque moderne

Nicolas Boffy

Seuls deux évangélistes, Matthieu et Luc, relatent la mort de Judas Iscariote. Dans l'évangile de Matthieu (27, 3-8), l'apôtre, rongé par le remords, rend l'argent de la trahison aux prêtres et va se pendre. Pour Luc (*Actes des apôtres*, 1, 16-19), il achète un champ, tombe dedans accidentellement et meurt éviscéré. Dès l'Antiquité, les exégètes ont tenté de concilier ces versions contradictoires. Jérôme y parvient dans sa traduction des *Actes*, où Judas se pend et « crève par le milieu », tandis que le texte de Matthieu resta inchangé[1]. Dès lors, le témoignage de Luc a été vu comme un complément de ce que tait Matthieu.

Nombre d'auteurs se sont intéressés au suicide de Judas : on a écrit sur l'origine des deux textes qui le racontent, sur son interprétation et, plus récemment, sur sa représentation au Moyen Âge, sur laquelle pèse le rejet du suicide par la société[2]. Judas est considéré comme coupable (et non victime) de son suicide, car après son crime (la trahison du Christ), il abandonne l'idée d'être sauvé, ce qui le mène au désespoir et au suicide. Ce manque de foi est considéré comme un crime contre le Saint-Esprit. Anne Lafran a démontré qu'à partir du XIVe siècle, on croit de plus en plus que Judas était prédestiné à ses crimes et à sa mort, laquelle apparaît dès lors moins comme un acte librement consenti (du moins sous influence diabolique) que comme une condamnation d'ordre divin et un châtiment. Sa figuration privilégiée est celle relatée par les *Actes* : cette image, devenue une véritable allégorie du suicide, est utilisée pour prévenir le fidèle contre la male mort[3]. Judas pendu est aussi le Juif déicide condamné par Dieu lui-même, l'usurier, l'avare rongé et finalement tué par ses vices. Il est, comme l'a exprimé en un mot Bernhard Dieckmann, un bouc-émissaire (*ein Sündenbock*), le reflet inquiétant de l'autre anéanti[4].

La version de Matthieu reste toutefois très populaire au XVe siècle, où elle commence même à supplanter la version des Actes. On utilise toujours la figure de Judas désespéré à des fins didactiques et on insiste toujours davantage sur la liberté de l'apôtre, qui aurait pu se repentir et se convertir à une bonne vie. Au XVIe siècle, son apposition fréquente aux bienveillants saints Pierre et Madeleine repentis va dans ce sens.

On n'a cependant jamais étudié cette iconographie à l'époque moderne, alors que la représentation de l'apôtre change considérablement dès le XVIe siècle et, en particulier, après le Concile de Trente[5]. A la fin du XVIIe siècle, Judas pendu disparaît pratiquement du paysage artistique européen. Quelles sont les raisons de ce changement ? Ces quelques pages se proposent de caractériser l'iconographie du suicide de Judas aux XVIe et XVIIe siècles et d'expliquer son abandon à la fin du XVIIe siècle, en se limitant au domaine français[6].

Une mutation de sens : Judas Réformé ?

Remarquons d'emblée que l'image de la mort de Judas ne change pas au début du XVIe siècle en France par rapport au siècle précédent. Elle s'inscrit dans des cycles de la Passion très denses et semble presque être, pour cette raison, une option parfaitement facultative :

elle n'apparaît pas dans des cycles de la Passion ramenés à quelques scènes. Judas n'en est pas moins un personnage important de l'histoire christique, qui figure systématiquement dans au moins deux passages où sa présence est indispensable, la Cène (qui représente souvent sa communion) et la trahison au Mont des Oliviers – qui devient progressivement, au cours de l'époque moderne, le seul épisode où Judas se distingue clairement des autres apôtres. Les occurrences de la mort de Judas deviennent donc d'autant plus significatives dans des cycles de la Passion où l'iconographie tend à se normaliser et où les circonstances secondaires sont éliminées.

Ainsi, l'exemple des stalles de la cathédrale du Mans (achevées en 1576) (fig. 1), où Judas pendu se trouve dans un vaste cycle de la Passion du Christ. La commande de ces stalles intervient dès 1563, un an après leur destruction par les iconoclastes protestants qui avaient ravagé le Maine et particulièrement la cathédrale du Mans[7]. Le programme, centré autour de la vie et de la Passion du Christ, est aussi fortement impliqué dans l'actualité politique et religieuse. Cet ensemble mobilier célèbre la restauration de l'autorité royale (un dorsal est frappé du monogramme royal, un H couronné) et catholique[8] : l'histoire de Pierre, qui culmine dans la *Remise des clefs*, et celle des miracles du Christ et de ses apparitions après la résurrection y sont remarquablement développées. Sur un dorsal, un diable prêche, entouré de quatre groupes d'hommes et de femmes, des Réformés, eux-mêmes inspirés par plusieurs autres diables. La conception de ces stalles s'inscrit clairement dans le contexte de la Contre-Réforme, qui condamne l'Hérésie comme inspiration diabolique. Mais beaucoup de détails sont au contraire fortement ancrés dans la tradition médiévale. Ainsi, la *Cène* représente Judas isolé du groupe des apôtres, sa bourse à la main. Un chien est à son côté, symbole traditionnel du Juif tortionnaire[9]. Le Christ, qui tient Jean couché entre ses bras, lui tend la communion. Le dorsal du baiser a disparu, mais celui du suicide existe encore : Judas, pendu selon la version des Actes, occupe la partie gauche de la lunette[10], et à droite, Pierre repentant est assis dans une grotte. On peut se risquer à faire une lecture de l'histoire de Judas telle qu'elle est narrée dans ces stalles à la lumière de ce contexte relativement conservateur et ultra-catholique. La pendaison de Judas représenterait ici le suicide moral des hérétiques qui ont trahi le Christ et sa juxtaposition au repentir de Pierre constituerait une réponse aux Luthériens et aux Calvinistes qui croyaient à la prédestination : comme Pierre, Judas aurait pu se repentir et rentrer dans l'Église.

A cela, trois constatations. Si l'on s'accorde sur le caractère antijudaïque[11] de tels épisodes, on remarque qu'au XVIe siècle, ils tendent à viser l'Hérésie, nouveau cheval de Troie de l'Église catholique. Judas pendu ne surprend pas dans ce contexte, car les Juifs étaient déjà considérés au Moyen Âge comme des traîtres à l'Église. Dès le XVIe siècle, on les assimila aux Hérétiques, dans une logique où les Juifs médiévaux seraient comme les Juifs antiques et les Réformés modernes comme les Juifs de tous temps[12]. Tous les rejetons de cette grande famille de l'Hérésie étaient destinés à finir en Enfer. Des parallèles peuvent être tentés dans d'autres régions en lutte contre l'Hérésie qu'elles combattent[13], dont elles se délivrent[14] ou par laquelle elles se sentent menacées. Laurence Riviale a repéré dans un vitrail normand des

années 1550, à Aumales, la figuration du suicide de Judas au fond d'une scène du *Miracle des Billettes* (fig. 2). Elle en conclut que cette silhouette du traître pendu fait référence moins aux Juifs qu'aux Hérétiques du XVIe siècle : en Normandie, les Calvinistes étaient en effet accusés de tortures rituelles d'Hosties, rappelant aux Catholiques le martyre du Christ que les Juifs avaient causé[15]. A côté de représentations de la mort de l'apôtre que l'on peut situer dans la lignée de celles du XVe siècle, d'autres émergent (comme ce vitrail) dans le sillage de la Contre-Réforme.

Dans ce sens, Judas n'a pas seulement méconnu l'Église du Christ (à l'instar des Juifs), mais il l'a trahie. Le désespoir d'un Judas « juif » est fatal (et se situe dans la droite ligne des erreurs accumulées tout au long de son existence), celui d'un Judas réformé est impardonnable, car il n'ignore pas que le Christ est le Messie. Il ne se suicide pas *fatalement* par un arrêt du sort, mais *inéluctablement* par entêtement dans son erreur, à cause de sa croyance en la prédestination, d'où il ressort que le suicide est un événement attendu, inexorable, de la vie de Judas et en aucune façon un accident : on s'attend naturellement à ce qu'un homme qui a vendu son Dieu ne le croie pas assez bon pour lui pardonner. Contrairement à ce que l'on a pu observer parfois dès le XVe siècle, lorsque le libre-arbitre de Judas se fait jour, le destin continue de peser sur lui. L'opposition de Judas à Pierre se charge de sens, Pierre n'étant plus seulement le bon pécheur repenti, mais l'Église catholique même dont il devint le premier chef.

La troisième constatation découle des deux premières. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, quel que soit le regard porté sur la mort de Judas, elle est toujours représentée dans des milieux attachés à l'iconographie médiévale, aux cycles traditionnels et à un art relativement conservateur[16], comme on le voit dans les cycles muraux de petites églises françaises[17]. Un retable en pierre des années 1540-50 conservé dans l'église de Fresnes (89) (fig. 3), un village en marge des grands centres artistiques, le confirme[18]. On y voit cinq scènes sculptées en haut relief. Quatre d'entre elles (l'*Arrestation du Christ*, la *Montée au calvaire*, le *Christ devant Caïphe* et la *Résurrection*) encadrent une grande *Crucifixion* centrale. Trois insistent sur les outrages infligés au corps du Christ par ses tortionnaires et, dans la *Crucifixion*, des anges emplissent des calices avec le sang coulant des plaies du Christ. Dans la *Résurrection*, le corps du Rédempteur rayonne, presque nu. L'importance accordée au corps et au sang du Christ fait de ce retable un manifeste pour l'Eucharistie bafouée par les Protestants[19]. Or, dans le dernier panneau, le ressuscité est encadré, d'une façon très inhabituelle, de Pierre repentant dans sa grotte et de Judas pendu. Un diable arrache son âme de son ventre. D'après ce relief, il est clair que le Salut ne saurait être gagné que dans le giron de l'Église catholique, seule habilitée à dispenser les saints Sacrements, seule source d'espoir de résurrection et de pardon. Ici encore, Judas pendu pourrait incarner moins les Juifs déicides que les pécheurs endurcis, rebelles, incrédules et désespérés qui refusent ou méconnaissent la puissance des sacrements – c'est-à-dire, dans l'actualité du milieu du XVIe siècle, les Réformés[20].

Une disparition progressive après les années 1520

Jusqu'à la fin du XVIe siècle, deux Judas hantent les églises : celui du XVe siècle, affligé de judéité et du poids de sa prédestination, et celui, plus actuel, que l'on peut assimiler aux Réformés. Dans les deux cas, si la trahison du Christ fait horreur aux hommes du début de l'époque moderne, le désespoir en est le comble, la funeste conclusion. L'étude du thème du désespoir et de la confession ratée de l'apôtre occupe une place grandissante dans les cycles de la Passion de la fin du XVIe siècle : en témoignent les scènes spectaculaires où Judas rend l'argent aux prêtres (comme dans le célèbre relief de Saint-Jean-au-marché de Troyes) et son opposition quasi-systématique à la contrition de Pierre et, occasionnellement, de Madeleine[21]. Bref, on met davantage en relief la part de liberté laissée à Judas, qui aurait pu rentrer dans le sein de l'Église.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, les figurations de sa mort préfèrent nettement la version de Matthieu. Celle des Actes, qui fut la favorite du XIVe au début du XVIe siècle, déclina très rapidement à partir des années 1550. En effet, une nouvelle traduction française des versets des *Actes* vint semer le trouble en opposant à Matthieu un récit radicalement différent. Voici le texte latin de la Vulgate que reconnaissait l'Église (I, 18) :

> « *Et hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis, et suspensus crepuit medius : et diffusa sunt omnia viscera ejus*. »

Les premières traductions françaises du XVe siècle en respectent le sens :

> « Et quant il fut pe[n]du il creva par le milieu & furent espandues toutes ses entrailles. »[22]

Aussi bien la Bible allemande de Luther (dont le Nouveau Testament se base sur le texte grec d'Érasme) que l'édition latine de la Vulgate ont gardé cette harmonisation du texte de Matthieu et de Luc jusqu'au XIXe siècle. C'est dans la Bible à l'Épée, dans son édition de 1546 revue par Calvin, que le texte change pour la première fois :

> « & s'estant deffait soymesme, est effondré par le milieu, & ont esté espandues toutes ses entrailles. »[23]

En 1561, on trouve une formule proche de la version moderne :

> « & s'estant precipite s'est creve par le milieu, & toutes ses entrailles ont esté espandues. »[24]

Quel qu'ait été le texte de Luc dans sa version primitive, à partir du moment où sa traduction change, l'iconographie de la mort de Judas évolue. Ce témoignage aurait-il été considéré comme apocryphe, incitant artistes et commanditaires à la prudence ? Pourtant, la version latine, canonique, de la Vulgate, conservait le texte traditionnel. Aux yeux de l'Église, la véracité de la relation évangélique n'aurait pu être mise en cause.

D'autres raisons peuvent expliquer le fait que l'image de la mort de Judas ait été délaissée au cours de l'époque moderne. En effet, si elle est liée, comme nous l'avons dit,

essentiellement au monde médiéval, elle disparaît au même moment que les Mystères de la Passion dont, depuis Émile Mâle, on reconnaît le lien avec les arts visuels, notamment par le goût commun pour des épisodes pleins de foule et minutieusement détaillés[25]. Le théâtre et les arts entrent alors de concert dans une époque où les péripéties secondaires sont progressivement évincées au profit de l'action principale[26].

« Que le tableau de Judas désespéré soit pour vous une leçon d'espérance » : le XVIIe siècle

L'aire de diffusion de cette iconographie macabre n'a pas varié entre le début du XVIe siècle et le XVIIe siècle. On la trouve dans le nord de la France et dans les anciens Pays-Bas, mais la région rhénane et la Savoie l'abandonnent[27]. En France, désormais, on ne rencontre plus la triste silhouette pendue que dans des manuels de confession ou de méditation sur la Passion du Christ écrits dans les milieux très dévots et dans les congrégations, où son rôle est clairement de mettre en garde contre le désespoir. Sur le modèle des *Evangelicae historiae imagines* (1593) du jésuite Jérôme Nadal, ils tentent d'atteindre le fidèle au fond de son âme par le texte et par les gravures, qui ne sont pas de simples ornements, mais un moyen de persuader de la réalité de l'action et d'exciter l'émotion[28].

C'est le cas du *Miroir du pécheur pénitent* (fig. 4), un de ces innombrables petits livres largement diffusés pour l'édification des fidèles et des prêtres[29]. On y voit, à la page 74, le Christ devant Caïphe. En bas, à gauche, Pierre pleure, contrit, tandis qu'une fenêtre ouverte laisse entrevoir dehors Judas pendu à un arbre sec. Mourant dans la version de Matthieu, ventre fermé, il est vêtu d'une simple chemise, ni l'âme ni les deniers ne sont figurés. L'image se réduit, pourrait-on dire, au strict minimum, ce qui est un trait commun à d'autres livres de piété de ce type[30]. La gravure et le texte ne voient pas en Judas un Juif (ou un Réformé) condamné à se suicider, ce qui aurait réduit à rien la force de leur argumentation, mais, au contraire, un pécheur ordinaire qui tourne mal. Jean Delumeau a étudié la confession et les manuels de confesseurs de l'époque moderne qui divisent ce sacrement par étapes : le pécheur prend en aversion son crime, l'avoue à un prêtre, fait réparation à la partie offensée et reçoit l'absolution. Ces ouvrages distinguent en outre deux types de regrets : la contrition – horreur de l'offense faite à Dieu par le péché – et l'attrition – que l'on pourrait décrire comme une sorte de peur du gendarme[31]. Dans ses *Tableaux de la Pénitence*, Antoine Godeau notait que Judas a bien commencé par la détestation de son avarice et par l'argent rendu aux prêtres, mais l'étape suivante manque puisqu'il aurait dû se jeter aux pieds de l'offensé, le Christ, pour se faire pardonner[32]. L'horreur de sa faute n'était pas guidée par un amour suffisamment fort de Dieu, ce qui le conduit au désespoir et, finalement, au suicide. L'exemple de Judas prévient le lecteur contre l'attrition, attitude ambivalente pouvant conduire soit à la contrition soit au suicide, mais pas au pardon plein et entier. Le suicide de Judas n'est plus présenté à l'époque moderne comme la fin attendue (si ce n'est le châtiment) de l'incrédule, qui a pu vendre son Dieu, faisant de sa vie un parcours compact et sans surprise, mais comme une catastrophe funeste qu'il était libre d'éviter.

Le choix de la version de Matthieu s'explique par un souci de « décence », de ne pas choquer le lecteur par une représentation affreuse. Godeau va même jusqu'à écrire que « le peintre [qui orne son ouvrage] n'a pas voulu representer cette action de desespoir qui estoit trop effroyable aux yeux des spectateurs : mais elle l'est bien davantage à l'esprit […] »[33]. Si l'image de Judas est conservée pour son expressivité et pour sa capacité à se fixer dans la mémoire par son horreur même, elle n'est placée qu'en arrière-plan de la gravure et on lui conserve toute la décence possible, critère incontournable de l'art chrétien dans la pieuse France catholique[34]. L'artiste suivait en cela les instructions des traités des images saintes, tels ceux de Molanus ou de Paleotti : d'après ces derniers, elles devaient se garder de mettre en scène des actions horribles ou malhonnêtes[35]. Mais l'iconographie du suicide de Judas répondant peu à ces critères, elle fut chassée des églises. Elle ne fut tolérée un temps que dans les ouvrages où son horreur relativement épurée comportait une dimension didactique : « que le Tableau de Iudas desesperé soit pour vous une leçon d'esperance, & profitez d'un exemple domestique qui ne peut estre plus éfroyable[36] ». Le fidèle averti par le texte, habitué à ce qu'on l'exhorte à imiter et à entrer en empathie avec les bons modèles, trouvait aussi des contre-modèles « qui luy [représenteront] au vif, la laideur du péché qu'il doit fuir[37] ».

Les auteurs, atteignaient-ils l'effet recherché par cette rhétorique, c'est-à-dire l'émotion du lecteur et sa conversion aux plus doux sentiments ? La réaction de Godeau prouve qu'ils n'en étaient pas tous persuadés. La fig. 4 montre Pierre pleurant, expressif, et Judas rigide et sans émotion : le lecteur ne peut ni s'identifier à lui, ni en tirer un enseignement – la légitimité de cette image est tirée du texte qui l'accompagne et qui lui sert de garde-fou.

Au moins quatre dessins et gravures des Pays-Bas parviennent à un meilleur résultat. Ils montrent soit Judas se jetant dans le vide, une demi-seconde avant de s'étrangler, soit les derniers épisodes de sa vie enchâssés : il quitte les prêtres en fureur et corde en main au premier plan, il est pendu en arrière-plan. Cette version « vivante » de sa mort, intégrée à un récit et relevant d'un scénario psychologique crédible, doit susciter l'indignation dans l'âme du fidèle. C'est le cas d'une gravure de Van Swanenburgh (fig. 6), intégrée à une série de six représentations de pécheurs, repentis ou non, de l'Ancien et du Nouveau Testament (*Die Sünder des Alten und Neuen Testaments*)[38]. La mise en regard de Judas pendu avec Madeleine pénitente fait de l'image non une allégorie, mais, comme nous l'avons signalé dans le domaine français, un véritable discours en faveur de la pénitence[39]. Ces tentatives isolées n'eurent aucune postérité – Daniel Arasse aurait pu écrire du suicide de Judas qu'il resta ancré dans la *memoria* et n'entra jamais dans l'*historia*[40]. Dans l'histoire de la fin de l'apôtre, les artistes privilégient finalement le moment où il rend l'argent aux prêtres car, davantage que le suicide, cette action se déroule tout en émotions contrastées (celles des prêtres et celle de l'apôtre), comme le suggère le texte biblique (Matthieu 27, 3-5)[41].

La représentation de la mort de Judas contient, on le voit bien, de nombreuses difficultés pour sa compréhension immédiate par le fidèle, dues en grande part aux trop nombreuses implications dont elle avait été chargée au Moyen Âge et au début de l'époque moderne :

Judas comme Juif, usurier, avare, désespéré, voire, comme nous venons de le proposer, hérétique. On comprend que ces difficultés aient conduit à son abandon progressif.

La mort de Judas n'aurait pu être conservée comme allégorie de l'Hérésie, car l'assimilation des hérétiques aux désespérés n'est pour le moins pas convaincante. Il n'aurait pas davantage pu rester l'allégorie du désespoir qu'il était au XVe siècle car, au XVIIe siècle, les allégories présentent le visage de leur vraie nature et non les traits d'une situation particulière[42]. Cette raison, ajoutée au dégoût qu'inspire son action malhonnête, a fait préférer les allégories plus neutres de la dissidence et de la colère pour figurer l'Hérésie : c'est ainsi qu'au Gesù de Rome (1698), Pierre Legros personnifie l'Hérésie dans l'allégorie bien connue de *La Religion terrassant l'Hérésie*. Dans les pays de langue germanique, les chaires à prêcher, en tant que support de la parole et de la Foi, sont recouvertes de ce genre de démonstrations : on représente les hérétiques en habits modernes, terrassés par la Foi ou par de grands saints, comme à l'abbaye cistercienne de Wilhering (en 1746, dans la très catholique Autriche), où saint Bernard de Clairvaux écrase l'hérésie albigeoise. L'exaltation des vertus du Christ, de la Vierge et des saints joue à peu près toujours ce rôle. C'est clairement le sens d'innombrables représentations, dans toute l'Europe, de Michel et de la Vierge foulant aux pieds un serpent ou un dragon[43].

On préféra définitivement pousser le fidèle à « l'imitation » des vertus du Christ et des saints sans lui proposer aucun contre-modèle. Le traité de Molanus préconisait de montrer à l'avare endurci dans son péché l'image de saint Matthieu, qui renonça pour le Christ aux biens matériels. Pour le repentir, celles de Pierre et de Madeleine (ou du fils prodigue et du bon larron) furent appréciées pour leur caractère rassurant, crédible et touchant lecteurs et fidèles par leur forte dimension affective ; quand Judas pendu, authentique modèle d'attrition, exerçait une menace de damnation sur eux[44]. Déjà dans l'Italie de la fin du Moyen Âge, la figuration de Marie-Madeleine pénitente était plus répandue que celle de la mort de Judas, car elle représentait un vrai modèle de contrition[45].

Si plusieurs lectures de la mort de Judas cohabitent au XVIe siècle (Juif diabolique et hérétique incoercible), le XVIIe siècle resserre l'attention sur le désespoir. La vue de la mort de Judas perd progressivement toute raison d'être, car elle ne peut ni servir d'allégorie, ni de contre-modèle. Judas pendu s'éclipse définitivement de l'imagerie catholique à l'aube du XVIIIe siècle[46]. L'un des exemples les plus tardifs en France apparaît dans une *Histoire du Nouveau Testament*[47] (fig. 6), où la Bible est méticuleusement expliquée et illustrée à chacun de ses épisodes. Judas s'y suicide en se jetant d'une falaise car, pour l'auteur, la tradition de la pendaison dérive d'une mauvaise interprétation du texte hébreu de Matthieu.

Malgré l'absence presque totale de liens entre ce qu'elle était à la fin du Moyen Âge et au XVIIe siècle, tant dans ses codes figuratifs et dans son contexte iconographique que dans son interprétation, la représentation du suicide de Judas demeura jusqu'au bout un thème essentiellement médiéval, qui ne parvint pas à être assimilé à l'époque moderne à cause de ses deux caractéristiques principales : l'horreur qu'inspirait cette mauvaise action et la

menace qu'elle faisait peser sur les fidèles. Or, au XVIIe siècle, les temps avaient changé et les artistes se devaient, non de terroriser le troupeau de Dieu, mais, comme le rappelait la bulle *Sacrosancta* d'Urbain VIII (1642), « d'alimenter la dévotion et la piété » par leurs images[48].

Fig. 1. *Suicide de Judas et repentir de Pierre*, Le Mans, cathédrale Saint-Julien.

Fig. 2. *Miracle des Billettes*, Aumales, église Saint-Pierre-Saint-Paul.

Fig. 3. *Retable de la Passion*, Fresnes, église Saint-Mammès.

Fig. 4. Jean de Loisy, *Le Christ devant Caïphe*, dans *Le miroir du pécheur pénitent*.

Fig. 5. Willem van Swanenburgh, *Le suicide de Judas*, Los Angeles, County Museum of Art.

Fig. 6. *Le suicide de Judas*, dans *Histoire du Nouveau Testament*.

---

(1) Voir, entre autres, P. BENOÎT, *La mort de Judas*, in *Exégèse et Théologie*, t. 1, Paris, 1961, pp. 340-359 ; D. DAUBE, *Judas*, in "California Law Review", LXXXII/1, janvier 1994, pp. 95-108 ; A. MURRAY, *Suicide in the Middle Ages*, vol. 2, *The curse on selfmurder*, Oxford, New York, 2000.

(2) Voir surtout A. LAFRAN, *Entre ciel et terre. Exégèse, symbolique et représentations de la pendaison de Judas Iscariote au Moyen Âge (XIIe-XIVe s.)*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris-IV-Sorbonne, 2006, 2 vol.

(3) J'appellerai désormais « version de Matthieu » l'iconographie de Judas pendu et « version des Actes » celle où, pendu, le ventre éclaté, on voit tomber ses entrailles. Je me permets de renvoyer à mon mémoire de master *L'iconographie du suicide de Judas aux XVe et XVIe siècles*, soutenu à l'Université de Franche-Comté, 2011, 2 vol.

(4) Voir R. MELLINKOF, *Judas's red hair and the Jews*, in "Journal of Jewish art", IX, 1982, pp. 31-46 ; B. DIECKMANN, *Judas als Sündenbock. Eine verhängnisvolle Geschichte von Angst und Vergeltung*, Munich, 1991 ; N. SCHNITZLER, *Der Tod des Judas. Ein Beitrag zur Ikonographie des Selbstmordes im Mittelalter*, in A. LÖTHER (*et al.*), *Mundus in Imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner*, Munich, 1996, pp. 219-245 ; M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, 2004 ; G. TODESCHINI, *The incivility of Judas. "Manifest" usury as a metaphor for the "infamy of fact "* (infamia facti), in J. M. VITULLO et D. WOLFTHAL (dir.), *Money, morality and culture in late medieval and early modern Europe*, Farnham, 2010, pp. 33-52.

(5) Sur l'iconographie de Judas au XVIe siècle, voir toutefois L. R. SULLIVAN, *The Hanging of Judas : Medieval Iconography and the German Peasants' War*, in "Essays in Medieval Studies", XV, 1998, pp. 93-101 ; et L. RIVIALE, *Le vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme*, Rennes, 2007, pp. 275-279.

(6) D'autres représentations de la mort de Judas existent ailleurs en Europe, notamment aux anciens Pays-Bas – où certaines de ces images ont des liens forts avec les représentations françaises, comme nous le verrons –, mais aussi en Allemagne, en Angleterre et en Italie. Mais le nombre, la qualité et la diversité des œuvres françaises nous incitent à nous concentrer sur elles.

(7) O. CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, 1991, pp. 94-101.

(8) Charles d'Angennes, évêque du Mans entre 1559 et 1587, appartient à une famille proche du pouvoir royal. Comme son frère Claude, qui lui succède sur le trône épiscopal manceau, il reste fidèle aux rois pendant les guerres de Religion. Voir l'entrée *Angennes, famille d'*, in A. JOUANNA (dir.), *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, 1998, pp. 656-657.

(9) C. HOURIANE, *Judge or Judged, Notes on the Dog in the medieval Passion*, in Ch. HECK (éd.), *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge, formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, Turnhout, 2011, pp. 191-202.

(10) Mais d'une façon assez originale, puisqu'on ne voit pas le ventre ouvert et les entrailles lui coulent entre les jambes.

(11) Plutôt qu'« antisémite », car on n'utilise ce mot que pour des périodes plus récentes (à partir du XIXe siècle), lorsque la haine des Juifs ne fut plus seulement religieuse, mais sociale et raciale.

(12) Voir B. BLUMENKRANZ, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966, p. 79 ; et L. POLIAKOV, *Histoire de l'antisémitisme*, t. 1, *L'âge de la foi*, Paris, 1981, pp. 288-295.

(13) Sullivan, 1998, pense que le célèbre vitrail de *Judas pendu* (vers 1520, Chicago, Chicago Art Museum) aurait pu être réalisé dans le contexte de la guerre des paysans. Judas serait le paysan révolté dont l'âme finit en enfer.

(14) Ainsi de la situation d'Anvers à la fin du XVIe siècle, brutalement reprise aux mains des Réformés en 1585. On trouve plusieurs représentations de Judas pendu dans cette ville après le rétablissement du catholicisme, notamment dans des gravures réalisées sur des dessins de Marten de Vos et dans des Bibles. Voir Boffy, 2011, pp. 72-173.

(15) Riviale, 2007, pp. 275-279.

(16) Contentons-nous de mentionner comme exception l'enluminure à l'antique de Judas pendu qui orne le *Poème de la Passion* de Jacques Le Lieur (vers 1530, New York, Morgan Library, Ms. 147, f. 21r).

(17) Pensons aux peintures de la fin du XVIe siècle qui se trouvent à Gourdans (01) ou à Estarvielle (65).

(18) Voir C. CHEDEAU, *Les arts à Dijon au XVIe siècle : les débuts de la Renaissance. 1494-1551*, Aix-en-Provence, 1999, t. 1, p. 159.

(19) Au XVIIe siècle, les textes et l'iconographie eucharistiques vont connaître un immense succès dans l'Europe de la Réforme catholique.

(20) De nombreux autres Judas pendus se trouvent en Bourgogne et dans le sud de la Champagne au début du XVIe siècle (à Auxerre, Troyes, Chaource…). Le motif du repentir de Pierre y trouve aussi une expression frappante dont une des premières et des plus saisissantes est celle de Grégoire Guérard (1512, huile sur bois, Troyes, église Sainte-Madeleine). Voir F. ELSIG, *Grégoire Guérard et la peinture à Troyes*, in *idem* (dir.), *Peindre en France à la Renaissance*, t. 1, *Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, Milan, 2011, pp. 129-135.
(21) Pour le retable de Saint-Jean-au-Marché (vers 1550, relief en marbre, Troyes, église Saint-Jean au marché), voir *Le beau XVIe siècle. Chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*, Paris, 2009, p. 273.
(22) *La Saincte Bible en françoys, translatée selon la pure et entière traduction de saint Hierome*, J. Lefevre d'Etaples (trad.), 1ère édition : 1476-78 (édition consultée : Anvers, 1530, f. 45 du Nouveau Testament).
(23) *La Bible, qui est toute la saincte escriture, en laquelle sont contenuz, le vieil Testament & le nouveau*, Genève, 1546, p. 44 du Nouveau Testament.
(24) *La Bible qui est toute la Saincte escriture du vieil et nouveau Testament*, L. Rebotier (trad.), Lyon, 1561, p. 108 du Nouveau Testament.
(25) É. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1908 (rééd. 1969), chapitre *L'art et le théâtre religieux*, pp. 35-84. Mais l'étude plus récente et essentielle sur ce sujet est celle de V. DOMINGUEZ, *La scène et la croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIVe – XVIe siècles)*, Turnhout, 2007.
(26) I. WESTERHOFF, *Der moralisierte Judas. Mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild*, in "Aachener Kunstblätter des Museumsvereins", LXI, 1995-1997, p. 124.
(27) *Ibidem*, p. 119-123.
(28) Voir R. DEKONINCK, *Ad imaginem, statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, 2005, pp. 232-259 et F. COUSINIE, *Images et méditation au XVIIe siècle*, Rennes, 2007, p. 85, qui souligne le lien entre les ouvrages imprimés dans les Flandres (notamment celui de Nadal) et ceux qui l'ont été en France entre 1600 et 1650 environ.
(29) *Le miroir du pecheur penitent, ou explication du cinquantiesme pseaume de David*, J. Balesdens (trad. du flamand), Paris, 1641. L'imprimeur, dans son adresse au lecteur, précise clairement que les figures viennent des Pays-Bas (sans n. p.).
(30) Comme les *Méditations sur la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ* de Pierre Coton éditées en 1614.
(31) J. DELUMEAU, *L'aveu et le pardon. Les difficultés de la confession. XIIIe-XVIIIe siècles*, Paris, 1992.
(32) A. GODEAU, *Les tableaux de la penitence*, Paris, 1662 (3e éd.), p. 519.
(33) *Ibidem*, p. 510. P. 508, une gravure représente l'apôtre rendant l'argent aux prêtres. Notons au passage que l'horreur de Judas pendu est plus grande pour *l'esprit* que pour les *yeux*. Dans un siècle friand de tableaux très sanglants de martyres chrétiens, l'auteur veut davantage épargner la vue d'un suicidé que celle d'un pendu.
(34) Voir F. COUSINIE, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, 2000.
(35) Voir O. CHRISTIN, *De Imaginibus – Une littérature de controverse et son public*, in "Revue d'histoire de l'Église de France", CXCIII, 1988, pp. 235-243 ; et F. BŒSPFLUG, O. CHRISTIN et B. TASSEL (éd.), *Molanus (Jean Vermeulen dit). Traité des saintes images*, Paris, 1996, 2 vol.
(36) Godeau, 1662, p. 530.
(37) *Le miroir du pecheur penitent*, 1641, lettre de dédicace à Mme Anne le Camus (sans n. p.).
(38) Willem van Swanenburgh (d'après un dessin d'Abraham Bloemaert), *Suicide de Judas*, 1611, gravure sur cuivre, Los Angeles, County Museum of Art
(39) Voir *From Floris to Rubens. Master drawings from a belgian private collection*, Gand, 2016, pp. 165-166.
(40) Comme l'image du diable, auquel Judas est très lié à la fin du Moyen Âge et encore au début du XVIe siècle, la représentation de Judas au moment de son suicide disparaît de la scène iconographique européenne au début de l'époque moderne. Sur le diable, voir D. ARASSE, *Le portrait du diable*, Paris, 2009.
(41) Voir, par exemple, la magnifique interprétation que Rembrandt a donnée de cette scène : *Judas rendant les trente pièces d'argent*, 1629, huile sur bois, collection privée.
(42) Daniel Arasse en dit qu'elles se présentent comme des « définitions » et non comme des « exemples » : voir *Ars memoriae et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance*, in *Symboles de la Renaissance*, Paris, 1976, vol. 1, pp. 57-73. On note encore évidement quelques exceptions au XVIIe siècle, comme la gravure de G. C. Stich dans *Allégorie de l'avarice* (gravure au burin, in P. CANISIUS, *Grand Catéchisme,* Cologne, 1679, p. 67).
(43) Voir M.-O. BONARDI, *Les Vertus dans la France baroque. Représentations iconographiques et littéraires*, Paris, 2010, pp. 107-130.
(44) Bœspflug, 1996, II, p. 171.
(45) J. ROBSON, *Fear of falling. Depicting the death of Judas in the late medieval Italy*, in A. SCOTT et C. KOSSO (dir.), *Fear and its Representations in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, 2002, pp. 61-65.
(46) En dehors de la France, citons Johan Christian, *Judas sur le point de se pendre*, 1763-64, relief en stuc, église abbatiale d'Ottobeuren, chaire à prêcher.
(47) *Histoire du Nouveau testament, enrichie d'un grand nombre de figures en taille-Douce, &c.*, t. 2, Amsterdam, 1700. Le suicide de Judas et l'interprétation du texte biblique se trouvent pp. 84-85.
(48) La citation est tirée de D. MENOZZI, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, 1991, p. 206.