

LES PERSONNAGES NÉGATIFS, FIGURES STRUCTURANTES DE L'IMAGINAIRE BIBLIQUE DANS LA *PASSION* D'ARNOUL GRÉBAN : DE LUCIFER À JUDAS

Hélène AVERSENG

Littérature médiévale – Université d'Angers

Résumé : 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. Au XV^e siècle, Arnoul Gréban donne un développement mythique à ces personnages, qui paraissent structurer sa démonstration. Dans son immense *Passion*, il réécrit les figures de nombreux représentants du mal tirés de l'imaginaire chrétien, dont les plus importants sont les diables (y compris le diable-chef Lucifer et Satan, le démon tentateur ridiculisé) mais aussi Judas, personnage fondateur, symbole du grand pécheur et finalement représenté comme le plus proche de l'humanité, ou encore les figures de Juifs, dont la représentation au Moyen Âge permet la fabrique d'un opposant sacré et collectif, un bouc émissaire. Il s'agira ici d'interroger la place du personnage négatif chez Arnoul Gréban : qu'est-ce que ce développement des personnages contre-modèles nous montre de l'histoire des mentalités médiévales ? Comment le genre théâtral s'y prend-il pour représenter un opposant sacré qui tend à un aspect mythique ? Enfin, quel est le traitement esthétique de cette démonstration du mal, et son intérêt dans l'histoire littéraire ?

Mots-clés : Arnoul Gréban – *Mystère de la Passion* – diables – Juifs – Judas

Au Moyen Âge, le théâtre religieux permet une représentation directe des récits chrétiens – *représentation* tant au sens étymologique du terme (l'action de « rendre présent ») qu'au sens de « spectacle » que lui donne le genre théâtral. Ces deux notions sont d'ailleurs complémentaires : l'action de la pièce étant mise sur scène dans un lieu et un temps de la réalité, elle est de fait rendue *présente* à cette réalité.

Cette volonté de monstration directe du religieux est particulièrement visible dans l'important genre des mystères, qui se développe à la fin du Moyen Âge. Ces grandes pièces traitent longuement d'un sujet religieux important, tiré de la Bible ou d'une hagiographie. Les représentations de mystères constituaient souvent de grands événements, en général lors des fêtes religieuses, sur plusieurs journées. Ils étaient joués sur la place publique d'une ville, sur un théâtre construit pour l'occasion. Tout habitant

de la ville pouvait participer, 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 une piété parfaite¹.

Le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, daté de 1452, est considéré comme un des plus grands exemples de mystères. Grand par la maîtrise à la fois liturgique et poétique de son auteur, mais également au sens propre : pas moins de 34 000 vers composent cette immense pièce divisée en quatre journées, correspondant à la durée de la représentation. Cet ensemble exhaustif met en scène la Passion du Christ et l'élargit assez considérablement : on y voit représentées une partie de la Genèse (notamment le Péché originel et le meurtre d'Abel par Caïn) puis la vie complète du Christ, à partir de l'Annonciation jusque l'Ascension.

Arnoul Gréban y développe les grands héros bibliques : le Christ bien sûr, mais aussi la Vierge et Marie-Madeleine, déjà particulièrement étudiées chez Gréban en tant que très beaux personnages lyriques², auxquels le spectateur peut aisément s'identifier. Mais on observe également la présence d'« ennemis », le développement de figures négatives de la religion qui viennent contrebalancer les personnages exemplaires. L'auteur s'attache donc autant à la fabrication d'un modèle pour le public qu'à la monstration d'un mal, ce dernier étant symbolisé par de nombreux personnages que l'on pourrait qualifier de *mauvais* et *opposants* – ce que nous appellerons de manière générale les *personnages négatifs* au cours de cet article. L'imaginaire du mal est alors bien sûr avant tout démoniaque, et Arnoul Gréban laisse une grande place aux représentations de diables, dont Lucifer, chef des Enfers, ou encore Satan, le démon tentateur ridiculisé. Mais la scène du meurtre originel³ introduit, chez Gréban, un mal proprement humain, qui prendra ensuite toute son importance avec le développement de la figure de Judas, personnage fondateur, symbole du grand pécheur et finalement représenté comme le plus proche de l'humanité. D'autres personnages négatifs, bibliques ou historiques, sont développés tout au long de la pièce, notamment les personnages de juifs, dont nous verrons que la représentation obéit à des intentions bien précises.

¹ Sur les mystères et leur message liturgique, voir notamment BORDIER, *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XV^e s.* et REY-FLAUD, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*.

² Voir notamment 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 », *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature : actes du colloque international Université de Bretagne-Sud, Lorient, 31 mai-1er juin 2013*, et PINTO-MATHIEU, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, p. 187 sq.

³ Relatée aux vers 1040 à 1144. Nous nous basons pour le présent article sur l'édition de Gaston Paris et Gaston Raynaud, qui établissent le texte à partir de trois manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France : fr. 816, fr. 815 et Arsenal 6431.

Il s'agira donc, dans cet article, d'interroger la place du personnage négatif chez Arnoul Gréban. Quel est le traitement esthétique de la mise en scène de ces personnages ? Comment le genre théâtral s'y prend-il pour représenter le personnage opposant sacré ? Enfin, quelles fonctions extra-littéraires peut-on donner à cette représentation, et quelle est l'originalité de Gréban concernant les moyens mis en œuvre dans cette monstration du mal, qui serait peut-être alors représentative d'une certaine mentalité médiévale ?

Les diables : catharsis et divertissement

Le premier personnage négatif et opposant dans un texte chrétien médiéval, c'est bien sûr le diable, c'est-à-dire l'*ennemi* dans le sens propre qu'avait ce terme en ancien français. Dans la *Passion* d'Arnoul Gréban, l'Enfer et les diables sont autant représentés que le Paradis et les anges, si ce n'est plus. Deux figures diaboliques sont particulièrement développées par Gréban : Lucifer, l'ange déchu, et Satan, le démon tentateur.

Le groupe des diables

Chez Gréban, comme selon une représentation traditionnelle médiévale, le nom collectif de *diable* renvoie à l'ensemble des démons infernaux, des anges déchus et attachés au principe du mal : « *Le deable nous veille conduire* », dit ainsi un diable à Satan avant de monter sur terre (v. 10469) ; et lorsque Lucifer demande où se trouve le Christ, Satan lui répond « *je ne sçay : le deable le sache* » (v. 17415) !

Comme dans la plupart des œuvres représentant les diables au Moyen Âge, ils doivent avant tout *faire peur* aux spectateurs, et cela est rendu directement visible par leur apparence, animale et monstrueuse. Les personnages de diables du *Mystère de la Passion* sont toujours fortement animalisés. On peut supposer que les costumes des acteurs tenant ces rôles diaboliques dénotaient cette bestialité : poils, griffes, museaux, crocs, longues oreilles sont des atouts diaboliques récurrents dans les représentations iconographiques des diables au Moyen Âge. Dans le mystère, les interpellations auxquelles les diables recourent entre eux signalent cette animalité : « *Dragon pourry, puante beste* » (v. 26383), « *serpent hideux, vieulx cocodrille* » (v. 26384), « *petis dragonneaulx* » (v. 22112), etc.

L'animalisation des diables passe également par le son, autre procédé rendu possible par le genre théâtral : « *vous hurlez comme ung lou famis, / quand vous voulez chanter ou rire.* » (v. 3724-3725). On peut imaginer la cacophonie animale que devait produire la tribu infernale lors de la représentation. Gréban est ici fidèle à un imaginaire traditionnel médiéval selon lequel le bruit est diabolique et le silence divin. L'effet cacophonique est aussi rendu par l'abondance de répliques courtes dans les scènes

infernales : les vers se chevauchant, le rythme s'accélère forcément, et on peut aisément s'imaginer les comédiens enchaîner les répliques du tac au tac lors de la représentation, voire se couper les uns les autres afin de rendre une impression de bruit constant et de primitivité de la parole démoniaque.

Arnoul Gréban semble s'amuser à construire un langage propre aux personnages de l'Enfer, langage qui se distingue notamment par l'énumération de ses nombreux jurons et insultes :

*Or ça, progenie maudite,
Serpens interditz et dampnés,
Horribles monstres forcenés,
Catherine d'envie imprimee
(v. 33424 à 33427)*

Leur langage est également rempli de jeux sonores à effet comique, comme par exemple lorsque le diable Astaroth parle de « *ce faulx prophete Jhesus / qui nous a brassé ce brassin* » (v. 15122-15123).

Ainsi, par l'apparence et par la parole, on peut très vite prendre conscience de l'effet de groupe formé. Le but semble être de montrer clairement un ensemble d'êtres *différents* de nous (ne serait-ce que par l'apparence physique et le langage), pour provoquer la peur et le dégoût. Gréban accentue donc la fonction esthétique et divertissante des diables (qui provoquent l'effroi mais aussi l'humour) afin d'inspirer la crainte de l'enfer.

Lucifer, l'ange déchu

Dans le mystère, il est intéressant de remarquer que le diable-*chef* est Lucifer. Ce choix de hiérarchie n'est pas le plus commun : beaucoup d'autres drames médiévaux s'accordent plutôt pour placer le gouvernement de l'Enfer entre les mains (ou les griffes) de Satan. Ici, au contraire, Satan semble assez rabaissé et complètement soumis à son maître qui avait fomenté 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 340 à 350 proposent de montrer cette révolte aux spectateurs, en s'appuyant sur la thèse de Thomas d'Aquin selon laquelle l'instigateur en aurait été l'ange « porteur de lumière », *Luci-fer*⁴. La particularité de Gréban est de développer alors une sorte de « psychologie », en tous cas de développement de l'intériorité de ce personnage qui, par sa haine, devient le roi des Enfers, autoritaire et

⁴ Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, question 63, p. 296 à 304. Thomas d'Aquin s'inscrit en cela dans la tradition du péché de l'ange développée notamment chez Augustin et Bernard de Clairvaux. Voir à ce sujet BONINO, Serge-Thomas, *Les anges et les démons, Quatorze leçons de théologie*.

particulièrement sadique. Le développement de sa colère est très riche en langage pathétique :

*Haro ! j'enrage, je me pens,
Je forcene de dueil et d'ire ;
Qu'ay je fait ? il n'est point a dire ;
Ou suis-je ? dont viens je cy ore,
Bani de l'eternelle gloire
Que jamès retourner n'y puis ?
O pute chartre, o hydeux puis,
Orde et puant fornaise horrible,
O mordant flamme inextinguible,
Quel povre esprit te portera ?
(v. 427 à 436)*

Au cœur de ce monologue riche en interjections et en interrogations, Lucifer décrit donc son état psychique lors de sa déchéance, où le « *dueil* » et la colère (« *ire* ») côtoient directement la folie (« *Je forcene* »). Plus tard dans la pièce, Lucifer développe la manière dont s'est déroulée sa métamorphose :

*Quand est de mes ris et mes chans,
ilz sont malheureux et meschans ;
ma noblesse et ma grant beaulté
est tournee en difformité,
mon chant en lamentacion,
mon ris en desolacion,
ma lumiere en tenebre umbrage,
ma gloire en douloureuse rage,
ma joye en incurable dueil ;
ne demeure que mon orgueil
qui ne m'est mue ne changé
depuis le jour que fus forgé
lassus au pardurable empire,
sans soy diminuer en rien.
(v. 3727 à 3741)*

On retrouve un vocabulaire pathétique (« *malheureux* », « *lamentacion* », « *desolacion* », « *rage* », « *dueil* ») au sein de cette tirade dont l'intérêt est à la fois de représenter une métamorphose par le discours et de faire de cette métamorphose une transformation *intérieure*. Nombre de peintres et de sculpteurs se sont attachés à représenter la transformation physique de l'ange déchu ; Gréban nous offre ici une véritable peinture de sa transformation psychique, ce qui constitue une grande originalité dans le paysage dramatique médiéval.

Ici, la monstration du mal passe donc par celle d'une intériorité complexe et pathétique. Le but de Gréban serait de provoquer une émotion chez le spectateur, émotion qui doit être la terreur mais peut-être aussi la pitié – dans une sorte de nouvelle

catharsis. En provoquant ce sentiment au sein du public, le texte rend palpable un mythe biblique et prend ainsi une fonction édifiante pour le spectateur.

Satan, le démon tentateur ridiculisé

La deuxième grande figure diabolique développée dans le mystère est évidemment Satan. Celui-ci offre une autre vision des diables et du personnage négatif : le représentant du mal est cette fois ridiculisé, et sert une fonction humoristique. En effet, les mystères ont pour caractéristique de comporter tant des éléments de pure théologie que des aspects profanes et relevant du théâtre populaire ; les éléments profanes, souvent à fin comique, sont ajoutés afin de plaire au goût populaire.

Satan n'est donc pas, selon Arnoul Gréban, le « *maistre* » des Enfers. En revanche, son rôle n'en est pas moins intéressant. Si l'auteur lui retire sa fonction d'autorité, il lui laisse son rôle de serpent tentateur, à l'origine de la faute d'Adam et Ève ou encore, entre autres, des tentations de Jésus au désert. Satan a pour fonction principale de faire l'intermédiaire entre terre et Enfer. Il est l'« *ambassadeur* » (v. 7302) des diables, qui, contrairement à Dieu, ne sont pas omniscients et ont forcément besoin d'un envoyé sur terre pour leur rendre compte des événements.

Malgré le caractère rusé que lui donne Gréban, le Satan du *Mystère de la Passion* semble largement tourné en dérision. Son langage est souvent comique, et le personnage est totalement soumis à Lucifer, qui se montre déçu à chaque nouvelle que lui apporte Satan et qui n'hésite pas à le torturer sous l'effet de sa colère. Dans ce cas, la violence montrée sur scène produisait sans doute un effet paradoxalement humoristique, appuyé par les répétitions plaintives du supplicié et un vocabulaire ridicule :

SATHAN

Ha ! mercy, maistre.

BELZEBUTH

*C'est trop tart :
vous avez ung pugnivimus
sur vostre groing, villain soudart.*

SATHAN

Ha ! mercy, maistre.

ASTAROTH

C'est trop tart. [...]

SATHAN

Ha ! mercy, maistre.

LUCIFER

C'est trop tart :

vous avez ung pugnivimus.

(v. 7389 à 7398)

Le même procédé répétitif est réutilisé lors de toutes les scènes de torture de Satan, par exemple aux vers 7403 et s. et 10525 et s. Cette mise en scène comique de la violence relève d'un autre genre théâtral médiéval qui est celui de la farce. Ces scènes ramènent donc le théâtre sacré à un niveau très populaire ; les pièces religieuses médiévales sont toujours agrémentées de quelques scènes triviales, permettant le rire au milieu de passages parfois longs et très didactiques. Ce n'est sans doute pas un hasard si Gréban choisit de donner cette fonction de divertissement à Satan, traditionnel représentant de l'enfer et du mal. Sa ridiculisation permet d'insister sur le caractère négatif du personnage. Ici, Gréban va donc au-delà de la monstration : par certains procédés d'insistance, le mal est *dé-montré* plus qu'il n'est montré.

Véritables « moteurs de l'action théâtrale »⁵ dans les mystères, les diables sont donc représentés par Gréban comme des êtres auxquels le public peut s'opposer. Plus que simples représentants du mal, ils semblent ici posséder une fonction didactique pour le spectateur. En effet, par un certain développement cathartique et par la mise en place de procédés stylistiques (pathétiques ou humoristiques), Gréban insiste sur le caractère d'*opposants* – et d'*opposés* – de ces personnages. Cette formation d'un contre-exemple amène à une fonction d'édification. Élyse Dupras, dans son étude sur les *Diabes et saints* dans les mystères hagiographiques, parle alors d'ambivalence des diables, car ils sont « condamnés au mal mais voués à prêcher le bien »⁶. En effet, la représentation du mal permet ici, paradoxalement, la leçon de religion. Le mal étant directement associé à des sentiments négatifs (l'effroi, le ridicule), le message est clair pour le spectateur. Il s'agirait alors de montrer – et démontrer – le mal pour mieux l'écarter, et d'amener ainsi le spectateur à une piété parfaite. Dans la même logique didactique, les figures représentatives du mal citent toujours de « faux » dieux tels « Mahom » ou les dieux romains. Il s'agit de montrer le mal, l'« *ennemi* », par les ennemis, concrets, connus, pour le public.

Les Juifs, le « bouc émissaire »

Comme chez les diables, on retrouve un procédé de répétition à effet comique dans les scènes de torture du Christ par des bourreaux juifs :

⁵ DUPRAS, *Diabes et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, p. 466.

⁶ *Ibid.*

BRUYANT

*Je veil sçavoir premierement
dout on veult que nous le batons.*

JHEROBOAN

De poingz ?

BRUYANT

*Mes de bons gros batons :
sy ne nous blesserons pas tant.*

ESTONNÉ

Or frappons sur luy a tatons.

MALCUIDANT

De poingz ?

ESTONNÉ

Mes de bons gros batons.

DRAGON

*Ha ! compaignons, nous nous gatons :
riffbons sans aller caquetant.*

GUEULU

De poingz ?

DRAGON

*Mes de bons gros batons :
sy ne nous blesserons pas tant.*

(v. 20894 à 20903)

Ici, il est clair que le comique de répétition ne fait qu'accroître la démonstration de stupidité des bourreaux, qui ne s'écourent pas entre eux et qui ont peur de se faire mal en frappant leur victime. S'agissant de Jésus, la répétition devait renforcer l'effet tragique et choquant de la situation. Mais c'est surtout une façon de rapprocher directement, par un moyen stylistique, les juifs des diables. L'humanité peut donc elle-même être diabolique.

L'onomastique utilisée par Gréban pour les personnages juifs entre dans ce mouvement de diabolisation des personnages : *Rouillard, Dentard, Bruyant, Estonné, Malcuidant, Gueulu, Dragon...* Les noms des personnages, souvent absurdes, rappellent les caractéristiques diaboliques d'animalisation et de cacophonie. Et en effet, comme chez les diables, et comme on peut l'observer par exemple dans l'extrait reproduit ci-dessus, les dialogues entre les Juifs produisent généralement un effet d'enchaînement et de rapidité.

Sans cesse assimilés aux diables, les personnages de Juifs du *Mystère de la Passion* sont rendus coupables. Arnoul Gréban insiste énormément sur leur culpabilité

dans la condamnation de Jésus, et sur la conscience qu'ils avaient, selon lui, de l'atrocité de cet acte. Jésus et sa famille font eux-mêmes partie du peuple juif. Pourtant, lorsque le Christ parle de ses « *ennemis* » (v. 15398), c'est bien à « *ces faulx Juifs* » (v. 15421) qu'il fait allusion. Notre-Dame les désigne même comme un « *peuple deffait* » (v. 15458), c'est-à-dire infidèle. C'est donc moins le peuple en lui-même qui se trouve critiqué que ce qu'il représente : une « *lignee interdite* » selon les termes du personnage de Pilate (v. 32307).

Le sadisme et la haine de ces personnages envers Jésus semblent ne pas avoir de limites ; comme les diables, ils imaginent et décrivent les plus horribles tortures. Même la crucifixion doit être, selon eux, pire qu'une crucifixion habituelle : ils veulent la croix

[...] *plus grande,*
plus lourde et aussi plus espesse,
et pour luy mettre d'aultre espece
qu'aultres, et pour plus grant tourment
il y sera mis aultrement :
par piez, par mains sera percié
et bien serrement affichié
en la croix de grande haultesse
pour mourir en plus grant destresse,
douleur, peine et conffusion.
(v. 23721 à 23729)

Dans toutes les Passions – sinon dans tout le théâtre médiéval – les Juifs sont diabolisés et forment le véritable « bouc émissaire »⁷ du public. Jean-Pierre Bordier dit pourtant 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 siècles ayant fait leurs preuves dans le nord de la France », mais « l'antisémitisme n'a pas besoin de Juifs pour se donner libre cours »⁸. Leur représentation relève donc surtout de l'imagination ; les Juifs représentent alors tout ce qu'il y a de mauvais en l'homme, et sont accusés d'être à l'origine de tous les malheurs qui touchent la population. Dans le contexte profondément anti-judaïque du XIV^e siècle, la victime humaine (et donc accessible, contrairement au diable) est toute trouvée : les personnages de Juifs, diabolisés, nous montrent une autre facette de la construction du personnage négatif, dont le but est cette fois de créer un ennemi commun pour unifier la société.

⁷ Au sens où l'entend René Girard, c'est-à-dire un même point vers lequel converge toute violence afin de créer un effet de collectivité. Pour plus de précisions, voir notamment *La Violence et le Sacré*.

⁸ *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e s.*, p. 459.

Un mal au cœur de l'homme : Judas

Derrière cette haine collective du public dirigée vers les personnages de Juifs, personnages d'humains diabolisés, le mystère nous montre surtout un grand pessimisme vis à vis de l'homme en général⁹. En effet, même les apôtres ne sont pas exemplaires dans leur foi (en témoignent certaines réécritures bibliques mises en scène dans le mystère comme la scène du sommeil des apôtres au mont des Oliviers, celle du reniement de Pierre...) et la faute de la crucifixion semble peser sur beaucoup d'épaules. Gréban souhaitait sûrement culpabiliser le public, qui se reconnaît sans doute dans ces personnages qui ne montrent pas une piété parfaite en reconnaissance du sacrifice christique. Très augustinien, Gréban dénonce sans doute ainsi l'humanité, pécheresse de nature. Seuls quelques personnages nous montrent que la rédemption est possible, telle Marie-Madeleine, proche du peuple et modèle pour le public. Malgré cela, lâche, violente, traîtresse, l'humanité est observée d'un œil très négatif. Cette vision entre dans la volonté d'Arnoul Gréban de faire réagir le public, qui doit s'identifier à cette humanité paraissant condamnée au péché.

Le personnage le plus intéressant en ce sens est celui de Judas, que la plume de Gréban dote d'une belle complexité. Le développement de sa conscience permet d'en faire un personnage semblant toujours perdu entre bien et mal, symbolisant l'humanité vacillante entre vertu et péché. D'un grand intérêt esthétique et dramaturgique, le développement quasi psychologique avant l'heure du personnage est très moderne chez Gréban. Ses monologues, avec ceux de la Vierge et de Marie-Madeleine, sont considérés comme précurseurs d'une esthétique tragique comme on en trouvera dans les grandes tragédies du XVII^e siècle¹⁰.

Judas est dès le départ lucide sur sa propre méchanceté : dès sa première apparition, il évoque ses regrets dans un monologue. Arnoul Gréban, s'inspirant de la *Légende dorée*, fait de Judas un meurtrier qui souhaite se repentir :

*A la dame de beau maintien
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.
O mauvais meurtrier, que mal fis !
[...]
puis cella j'ay tué mon pere
et ma propre mere espousee ;*

⁹ Ce regard sur l'humanité trouve son fondement dans la pensée augustinienne : l'homme est naturellement imprégné du péché originel, que seule la grâce divine peut vaincre.

¹⁰ Voir LE BRIZ-ORGEUR, « Les monologues d'hésitation dans la Passion d'Arnoul Gréban », *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999.*

mes ma coulpe en est excusee
(v. 11036 à 11059)

On remarque à la fin de cet extrait le rapprochement de l'histoire de Judas avec celle d'Œdipe. En mêlant la religion chrétienne à la mythologie grecque, Arnoul Gréban fait de Judas la figure universelle du mal dans ce que celui-ci a de pire :

Le pire suis, je croy, qui soit,
a tout mal suis condescendu
(v. 11098-11099)

C'est pourquoi Judas, ayant entendu parler du pardon qu'accorde Jésus aux pécheurs, va lui demander grâce. Jésus fait immédiatement de lui le trésorier de ses disciples et de lui-même. Ce rôle attribué à Judas dans les Évangiles paraît bien ironique lorsque l'on sait qu'il trahira le Christ pour quelques pièces. Judas est en effet le personnage intéressé par l'argent avant tout : juste après le sermon de Jésus selon lequel « *erunt novissimi primi, / erunt primi novissimi* »¹¹ (vers 16696-16697), Judas prétend, dans un aparté, perdre son temps en la compagnie du Christ car il n'a « *drap ne robe qui vaille* » (v. 17508) et qu'il « *jeune toute jour et baille / sans souldees recevoir* » (v. 17509-17510). Judas semble donc n'avoir rien entendu de la parole du Christ et décide, pour une raison purement financière, 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 de deux discours.

Le caractère vil du personnage est renforcé par l'attitude hypocrite qu'il adopte après avoir pris sa décision de trahir. Ainsi, lors du dernier repas de Jésus et des Apôtres, Judas se montre serviable et courtois :

Cher maistre, trop vous travailliez ;
laissez moy servir le couvent
(v. 17917-17918)

Encore une fois, c'est surtout la construction dramatique qui importe ici, car l'hypocrisie du personnage est montrée alors que les spectateurs connaissent déjà son dessein. Tout est fait pour que le public concentre à ce moment toute sa haine sur le personnage.

Mais la construction de Judas en personnage négatif est souvent ambivalente dans le mystère : Gréban 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 : « *mon ame het son corps / et*

¹¹ Célèbre parabole biblique selon laquelle les « premiers » (sur le plan terrestre, matériel) seront les « derniers » (sur le plan céleste), et inversement.

le corps l'ame » (v. 21735-21736). Par des images poétiques, l'auteur démontre la force de la tentation :

*La trahison de mon courage
ne se peust oster ne reffraindre :
le feu n'en sçaroient estaindre
toutes les gouttes de la mer.
Il la convient consommer,
je ne puis plus contreffaire.
(v. 18255-18260)*

Sa trahison doit donc être *consommée*. À ce moment de la pièce, selon une réécriture fidèle de l'Évangile de Jean, c'est Satan qui contrôle entièrement Judas, qui commande à la fois « *[s]on ame et [s]on corps* » (v. 18273). Le théâtre permet de montrer cette possession par la présence scénique de Satan, qui reste apparemment invisible (et inaudible) pour les autres personnages.

Judas subit l'influence de Satan et trahit Jésus. Mais, indécis, il a des remords après sa trahison, ce qui donne lieu à un très beau monologue où Arnoul Gréban laisse aller ses accents tragiques et lyriques : « *O mauvais meurtrier qu'as-tu fait ? / cueur desleal qu'as-tu pensé ?* » (v. 21126-21127). Il admet alors ne pas avoir été digne de Jésus, « *maistre de vraye doctrine* » (v. 21158), et accuse la tentation du « *chault brasier de convoitise* » (v. 21166) – le feu de la trahison a enfin été consommé, et lui a « *fait faire oeuvre de deable* » (v. 21176). Le ton tragique prend toute son ampleur lors de la longue scène précédant son suicide ; l'auteur multiplie alors les interjections pathétiques pour exprimer le désespoir du personnage :

Ha ! traitre cueur et mensonger (v. 21608)
helas ! t'en estoit il mestier ? (v. 21614)
*O a quel port suis pervenu !
o quel horreur m'est advenu !
o desesperée monnoye !* (v. 21633 à 21635)

Arnoul Gréban ajoute dans cette scène une intervention conforme à la tradition médiévale allégorique : la Désespérance est envoyée par Lucifer afin de mettre un terme à son malheur et le conduire au suicide. En effet, malgré son repentir, le péché de Judas est impardonnable : « *ung trahitre n'a point de pardon* » (v. 21823). C'est alors que Judas, trop sûr d'obtenir la grâce malgré sa trahison, commet son dernier péché d'orgueil : le suicide.

Arnoul Gréban fait donc de Judas un personnage complexe et qui, comme la convertie Marie-Madeleine, se situe encore entre bien et mal avant son dernier péché qui en fera le *damné des damnés*. Mais tandis que la pécheresse se repent parfaitement,

Judas se laisse tenter par Satan et par son propre penchant vers le péché. Dans le texte, Judas et Marie-Madeleine sont 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 respectifs¹² :

- v. 10985 *Je suis le maleuré Judas*
13774 *a male heure fus Magdalaine*
10983 *Je suis le pire et plus infame*
13788 *o des aultres la plus infame*
11021 *j'ay tué mon pere*
13786 *j'ay tant courroussié Dieu, mon pere*
11028 *celle malediccion*
13769 *or voy la malediccion*
11036 *Jamais je ne sejourneray*
tant que Jhesus aye trouvé
13809 *Jamais jour je ne resteray*
jusqu'à ce que trouvé l'aray.

Les monologues de Marie-Madeleine et de Judas, dans *Le Mystère de la Passion*, sont restés célèbres pour être les premiers où l'hésitation s'exprime sur la scène de théâtre¹³. Le rapprochement est évident : les deux personnages relèvent d'une même nature charnelle, mais alors que les remords de Marie-Madeleine l'amènent à un repentir complet, ceux de Judas l'amènent 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 uniquement à cette différenciation permettant d'apporter une leçon aux spectateurs. L'ambivalence entre *modèle* et *contre-modèle* est claire dans cette dualité, qui existe 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.

Conclusion

¹² Voir BORDIER, *op. cit.*, p. 311.

¹³ Voir également LE BRIZ-ORGEUR.

Le personnage biblique négatif est donc construit par Arnoul Gréban dans un but essentiellement édifiant. En montrant le mal au plus près, et en le démontrant par différents symboles et procédés dramatiques, le mystère montre, paradoxalement, le chemin du bien au spectateur. Le personnage négatif est effectivement utilisé pour montrer un contre-exemple total, voire pour créer un effet collectif émotionnel autour de lui (c'est ce que René Girard appelle le « bouc émissaire ») – que ce soit par l'effroi (envers Lucifer), la moquerie ou la haine (envers Satan ou encore les personnages de Juifs).

Mais le contre-exemple n'est parfois pas complet : le parallélisme entre Marie-Madeleine et Judas fait de ce dernier un personnage à la fois parfait contre-modèle (par rapport au modèle qu'est Marie-Madeleine) et complexe, ambigu. C'est peut-être avant tout l'homme qui est représenté dans ce personnage 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 mais aussi face à son propre mal. En cela, quelque chose de nouveau semble se développer au temps des *Passions* et particulièrement chez 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), qu'Arnoul Gréban participe au développement de la subjectivité en littérature : l'aspect édifiant voire cathartique de sa Passion lui permet de faire évoluer les grands personnages de la mythologie chrétienne vers un sens – et une essence – de la complexité humaine.

Bibliographie

BONINO, Serge-Thomas, *Les anges et les démons, Quatorze leçons de théologie*, Paris : Parole et silence, 2007.

BORDIER, Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVII^e s.*, Paris : Champion, 1998.

DUPRAS, Élyse, *Diabes et saints : rôle des diabes dans les mystères hagiographiques français*, Genève : Droz, 2006.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris : Hachette, 1982 [cop. 1972].

LE BRIZ-ORGEUR, Stéphanie, « 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 Jean-Louis Benoît (dir.), *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature : actes du colloque international Université de Bretagne-Sud, Lorient, 31 mai-1^{er} juin 2013*, Lyon : J. André, 2014, p. 97-104.

LE BRIZ-ORGEUR, Stéphanie, « Les monologues d'hésitation dans la Passion d'Arnoul Gréban », dans Jean-Pierre Bordier (dir.), *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre*.

Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999, Paris : Champion, 2002, p. 149-166.

Le mystère de la Passion d'Arnoul Greban publié d'après les manuscrits de Paris avec une introduction et un glossaire par Gaston Paris et Gaston Raynaud, Paris, Vieweg, 1878, réimp. Genève, Slatkine Reprints, 1970.

PINTO-MATHIEU, Élisabeth, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Paris : Beauchesne, 1997.

REY-FLAUD, Henri, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris : Gallimard, 1973.

Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, Alba, Roma : Editiones Paulinae, 1966.