

LA DAMNATION DE JUDAS: LES IMAGES ET LES ÉCRITS

DIMITRA MASTORAKI

*17, rue de la reine Blanche
F-75013-Paris
dimitramastoraki@yahoo.fr*

Abstract

In this article, we examine the iconographical and textual evidence of Judas's damnation. Are his byzantine and post-byzantine representations in Hell corresponding to the canonical or extra-canonical sources and if so, in which degree? Firstly we consider the dominant iconographic theme of Judas on the Devil's lap and secondly we focus on the images deviating from the conventional type and indicating in a more or less evident way either the punishment imposed to the traitor, or the exact reason for his damnation. Lastly, we examine two remarkable post-byzantine representations of Judas' Suicide that through their atypical iconography add a further dimension to his fate in the afterlife.

Key-words: Byzantine and post-byzantine art, Mural painting, Judas Iscariot, Iconography of Hell

Résumé

Dans cet article nous examinons le témoignage iconographique et textuel de la damnation de Judas. Ses représentations byzantines et post-byzantines en enfer correspondent-elles aux sources canoniques ou extra-canoniques et si oui, à quel point? En premier, nous abordons le thème iconographique dominant de Judas dans le giron du Diable, et deuxièmement, nous distinguons les images qui dévient du type traditionnel pour indiquer de manière plus ou moins évidente soit le châtimeut infligé au traître, soit la raison exacte de sa damnation. Pour finir, nous examinons deux représentations remarquables du Suicide qui de par leur atypie iconographique ajoutent une dimension supplémentaire au sort de Judas dans l'au-delà.

Mots-clés: Art byzantin et post-byzantin, Peinture murale, Judas Iscariote, Iconographie de l'enfer

Resumen

En este artículo examinamos la evidencia iconográfica y textual de la condena de Judas. ¿Se corresponden sus representaciones bizantinas y post-bizantinas en el infierno a las fuentes canónicas o extra-canónicas y, si es así, hasta qué punto? En primer lugar abordamos el tema iconográfico dominante de Judas en el regazo del diablo; en segundo lugar, distinguimos las imágenes que se desvían del tipo tradicional para indicar de manera más o menos evidente ya sea el castigo infligido al traidor o la razón exacta de su condenación. Finalmente, examinamos dos representaciones notables del Suicidio de Judas que por su rareza iconográfica añaden una dimensión suplementaria a la suerte de Judas en el más allá.

Metadada: Arte bizantino y post-bizantino, Pintura mural, Judas Iscariote, Iconografía del infierno

LA DAMNATION DE JUDAS: LES IMAGES ET LES ÉCRITS

DIMITRA MASTORAKI*

D'après les évangiles synoptiques, le fils de Simon,¹ Judas Iscariote, était membre du premier groupe de disciples encadrant Jésus dès le début de sa vie publique. Ils nous renseignent quant à son rôle décisif dans la Passion. C'est cet aspect qui intéresse l'art byzantin et post-byzantin surtout dans la mesure où Judas est l'agent principal de la trahison. L'évolution de son iconographie a interpellé certains chercheurs qui lui ont consacré tant des commentaires étendus quant à sa représentation dans le cadre de leurs propres recherches, que des publications spécifiques qui traitent de différents aspects de son iconographie.²

* Je tiens à remercier Monsieur Ioannis Chouliaras, directeur de l'Ephorie des Antiquités de Thesprotie pour la lecture de la première version de ce texte et pour toutes ses observations concernant les monuments d'Épire et de Thessalie ainsi que pour m'avoir généreusement cédé des reproductions photographiques de son archive personnelle.

¹ Jean, 6.71; 12.4; 13.2 et 26.

² Une première approche des représentations paléochrétiennes de l'Isariote a été entreprise par H. Leclercq, "Judas Iscariote", dans F. Cabrol – H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (désormais cité *DACL*), vol. 8.1, Paris 1928, cols. 255-279). Par la suite c'est seulement en 1990 que M. Perraymond, "L'iconografia di Giuda Iscariota ed i suoi risvolti evangelici", *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 56 [n.s. 14] (1990) 67-93, consacre un article à l'iconographie paléochrétienne de l'Isariote et surtout à ses représentations sur les sarcophages. Notons, en outre, l'intérêt porté à la figure de l'Isariote dans la représentation de la Communion des Apôtres, du Repentir et du Suicide dans certains ouvrages traitant de la peinture post-byzantine épirote, cf. M. Acheimastou-Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηγών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athina 1983, 45-46, 87-88; A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 2001² (1^{ère} éd. 1989), 30-32, 76-78; A. Tourta, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Athina 1991, 60-61, 120-122. En 1997 A. Tourta, "The Judas Cycle? Byzantine Examples and Post Byzantine Survivals", dans G. Koch (éd.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonomie-Stil, Symposium in Marburg vom 25. bis 29. Juli 1997*, Wiesbaden 2000, 321-336, inaugure l'étude iconographique de l'ensemble des représentations de Judas, se posant la question si l'on peut parler d'un cycle de Judas, et en insistant plus particulièrement sur les représentations qui mettent en évidence le rapport du disciple avec le Démon. L'année suivante A. Semoglou, "La pendaison de Judas. Essai d'interprétation de la scène aux XV^e et XVI^e siècles et la littérature extra-canonique", *Cahiers Balkaniques* (désormais cité *CB*) 27 (1997) 12-23, écrit sur la Pendaison de Judas où il interprète le motif de la figure nue dans la grotte qui, en s'appuyant sur les sources écrites, prend de l'ampleur dans l'iconographie post-byzantine épirote du sujet. Dans la même

La présente étude vise à examiner ses représentations en Enfer, principalement dans le cadre de la composition du Jugement dernier. L'image de l'Enfer qui occupe en général le registre inférieur à la gauche du Christ dans les représentations byzantines du sujet offre à la vue les punitions collectives et, dans certains monuments de milieux ruraux ou monastiques, les tortures individuelles des damnés. Le Diable y trouve naturellement sa place, chevauchant le monstre de l'Enfer, formule qu'on rencontre également dans la peinture post-byzantine où cependant elle cède progressivement sa place à celle de la gueule de l'Enfer dévorant les damnés.

Judas, le disciple félon par excellence, a-t-il sa place dans cet environnement de châ-timent éternel? Est-ce que l'iconographie byzantine et post-byzantine du sujet s'accorde avec les sources écrites quant à sa damnation, aussi bien qu'aux raisons avancées pour celle-ci? De plus, quelles sont, selon les textes chrétiens, les modalités de sa punition dans l'au-delà et comment l'art interprète-t-il ce sujet? Pour répondre à ces questions, nous procéderons d'abord à l'examen des sources bibliques et apocryphes qui traitent du sort de Judas dans l'au-delà. Par la suite on va aborder la formule iconographique dominante tout en tentant de percevoir le niveau de concordance de celle-ci avec les sources écrites. Dans la troisième partie de cette étude on examinera les représentations qui s'écartent de la formule traditionnelle suggérant soit la torture du disciple damné, soit les raisons de sa damnation ou même son rapport avec les dissidents de la foi.

Avant de procéder aux remarques finales, on a jugé nécessaire d'intégrer à cette étude deux représentations épirotes post-byzantines du Suicide, qui, par leur iconographie originale, introduisent un aspect supplémentaire concernant le sort de Judas dans l'au-delà.

1. Les sources bibliques et apocryphes

Le destin post-mortem de Judas ne nous est que partiellement dévoilé dans les écrits évangéliques. D'une part, les synoptiques reproduisant la phrase du Christ adressée à ses disciples lors du dernier repas expriment la gravité du crime de la trahison et prédis-
posent ainsi les auditeurs à la fin tragique du traître (Matthieu, 26. 24, Marc, 14. 21, Luc,

revue, on peut lire S. Kesić-Ristić, "La mort de Judas dans la peinture serbe médiévale", *CB* 31 (2000) 57-70. A ces publications concernant l'iconographie de Judas, il faut ajouter N. Zarras, "Ο απαγχονισμός του Ιούδα στη βυζαντινή τέχνη", *Αρχαιολογία και Τέχνες* 99 (avril-juin 2006) 30-36, et G. Tsigaras, "Ο απαγχονισμός του Ιούδα στη μεταβυζαντινή τέχνη", *Αρχαιολογία και Τέχνες* 99 (avril-juin 2006) 37-41. Dans le cadre limité d'une revue destinée au grand public, Nektarios Zarras et Georges Tsigaras ont tracé les grandes lignes de l'évolution du Suicide de Judas respectivement dans l'art byzantin et post-byzantin. Signalons aussi la publication A. Pο-pova, "La Représentation de Judas dans l'église de Saint-Georges de Pološko", *Patrimonium.MK* 10 (2012) 130-148.

22.21-22): “[...] malheur à cet homme-là par qui le Fils de l’homme est livré! Mieux eût valu pour cet homme-là de ne pas naître [...]”.

Le destin de l’Iscariote ne nous est pas clairement annoncé par Jean. La relation, cependant, entre le disciple et Satan, rapportée par son récit et suggérée aussi dans l’Évangile de Luc qui explique ainsi sa décision de s’empressez auprès des prêtres juifs et de pactiser avec eux (“[...] Or Satan entra dans Judas, appelé Iscariote [...]”, Luc, 22. 3) laisse supposer que Judas bénéficiera d’une place de choix en Enfer. En effet, c’est Satan en personne qui, d’après le quatrième évangile, incite Judas à la trahison lors du dernier repas (Jean, 13.2): au moment où il reçoit le morceau de pain offert par le Christ, le disciple est entièrement possédé par lui (Jean, 13.26-27).

D’ailleurs, dans le passage 6.70 du même évangile, le Christ l’assimile à un diable: “[...] N’est-ce pas moi qui vous ai choisis, les Douze? Et l’un d’entre vous est un diable. Il parlait de Judas, fils de Simon, Iscariote [...]”. La perte de son âme est insinuée dans la prière du Christ à Gethsémani où il se réfère à ceux que Son Père lui avait confiés: “[...] J’ai veillé et aucun d’eux ne s’est perdu, sauf le fils de perdition, afin que l’Écriture fût accomplie.” (Jean, 17.12-13).

Dans les Actes des Apôtres, Luc, à l’occasion du Sacre de Matthias qui remplace l’Iscariote dans le collège apostolique, profère ce qui suit: “Toi Seigneur [...] montre-nous lequel de ces deux tu as choisi pour occuper, dans le ministère de l’apostolat, la place qu’a délaissée Judas pour s’en aller à sa place à lui.” (Actes, 1.25). Les interprétations théologiques ne s’accordent pas sur le sens de l’expression “sa place à lui”.³ Il est possible de comprendre soit l’Enfer, soit le champ acheté avec l’argent de la trahison, si tant est que l’on veuille s’en tenir aux faits relatés sans y chercher une symbolique cachée. Quoi qu’il en soit, le fait de présenter Judas comme propriétaire d’un lopin s’oppose à l’esprit de la communauté chrétienne des premiers siècles où le droit à la propriété individuelle reculait en faveur d’une mise en commun des biens, ce qui souligne encore plus son opposition au corps de l’Église.⁴ Epiphane de Chypre dans le Panarion l’interprète comme le lieu de la perdition. Judas est par conséquent allé vers un lieu qui lui appartient et qui n’est autre que l’Enfer.⁵

En ce qui concerne les textes apocryphes, il convient de mentionner le fragment de l’Évangile apocryphe de Pierre, daté du milieu du II^e siècle, qui raconte le drame divin à partir de la Cène sans faire allusion à Judas. Ce n’est cependant pas ce silence qui attire

³ H. J. Klauck, *Judas, un disciple de Jésus, Exégèse et répercussions historiques*, traduit de l’allemand par J. Hoffmann, Paris 2006, 120-121; H. Sahlin, “Der Tod des Judas Iskariot nach AG 1, 15ff”, *Annual of the Swedish Theological Institute* 12 (1983) 148-152 (ici 152).

⁴ Luc, 18.28; Actes, 4.32.

⁵ *Κατά Καιῶνων*, éd. PG 41, col. 665.

l'attention, mais plutôt le nombre de disciples qui rentrent en Galilée après la résurrection (XIV.59): “Ἡμεῖς δὲ οἱ δώδεκα μαθηταὶ τοῦ Κυρίου ἐκλαίωμεν καὶ ἐλυπούμεθα καὶ ἕκαστος λυπούμενος διὰ τὸ συμβᾶν ἀπηλλάγη εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ [...]” (“Nous, les douze disciples du Seigneur, nous pleurons et étions affligés, et chacun, rempli de douleur à cause de ce qui était arrivé, retourna chez lui.”)⁶

Il n'est guère aisé de connaître l'identité des douze disciples. Par ailleurs, il serait intéressant de savoir si Judas participait toujours au collège apostolique, ce qui l'inno-
centerait du crime de déicide.⁷ Peut-être ne s'agit-il toutefois que de la volonté de l'auteur de conserver dans son récit le chiffre initial de douze, comme on peut le remarquer aussi dans la première épître de Paul aux Corinthiens (1 Co, 15.5).

Notons, en outre, le Livre de la Résurrection –texte apocryphe copte probablement du V^e siècle ou du VI^e siècle attribué à saint Barthélemy– où une révision éventuelle de son cas est absente. L'Isariote convaincu par le Diable qu'il serait libéré comme les autres âmes lors de la Descente du Christ en Enfer, se suicida mais demeura pourtant éternellement dans l'Hadès, en compagnie de Caïn et d'Hérode. Lors de sa visite en Enfer le Sauveur prononça des malédictions contre lui tout en le qualifiant de fils du Diable, d'après la reconstitution du texte manquant par l'éditeur (§ 6.5); André qui visita l'Enfer donna comme raison de sa damnation l'adoration du Diable, avant son Suicide.⁸

Le récit apocryphe copte de la Descente de Jésus-Christ aux Enfers (connu par des fragments des Actes d'André et de Paul, VIII^e-IX^e siècle) nous donne une version équivalente de la damnation de Judas où la possibilité d'une révision de son cas lors du jugement dernier reste, cependant, ouverte. La félonie ainsi que l'acte du suicide en tant que manifestation de désespoir et de manque de foi, sont punis par le rejet du coupable hors du Paradis. Pourtant le bannissement de Judas n'apparaît pas comme définitif et le vouant par là à la damnation éternelle. Au terme du récit Jésus s'exclame: “Ta punition sera de rester dans le Tartare jusqu'au jour du jugement de Dieu”⁹

⁶ M. Mara, *L'Évangile de Pierre*. Introduction, Texte Critique, Traduction, Commentaire et Index, Paris 1973, 66-67.

⁷ Selon d'autres interprétations peu vraisemblables l'auteur ignore la tradition évangélique sur la trahison de Judas ou qu'il s'appuie sur des sources historiques autres que les évangiles canoniques, opinion cependant réfutable par d'autres chercheurs, cf. H. J. Klauck, *Judas* (cit. n. 3), 145-146.

⁸ Klauck, *Judas* (cit. n. 3), 149; J. D. Kaestli – P. Cherix, *L'Évangile de Barthélemy d'après deux écrits apocryphes, I. Questions de Barthélemy II. Livre de la Résurrection de Jésus-Christ*, Turnhout 1993, 190-194.

⁹ Éd. E. Dulaurier, *Fragments des révélations apocryphes de Saint Barthélemy et de l'Histoire des communautés religieuses fondées par Saint Pakhome*, Paris 1835, 31-34.

Il s'ensuit que la damnation de Judas est suggérée dans les textes évangéliques sans pour autant apporter de précisions concernant les raisons précises pour celle-ci ou sa punition, voire ses tourments dans l'au-delà. Son rapport avec le Mal est particulièrement évoqué dans l'Évangile de Luc et surtout dans le quatrième évangile. D'après les textes apocryphes l'acte de la trahison, son rapport avec le Diable, ainsi que son désespoir, sont à l'origine de sa damnation dont les modalités restent pourtant, là aussi, imprécises.

2. La figure de Judas dans les représentations de l'Enfer

Le destin des injustes après leur mort est illustré de façon plus ou moins expressive dans le cadre de la composition du Jugement dernier dont une partie est entièrement consacrée aux punitions infernales. L'Enfer, qui occupe la partie inférieure droite de l'image et contraste avec le Paradis représenté à gauche, est habité par une foule de pécheurs qui flottent dans un fleuve ardent.

Bien que les premières représentations connues du Jugement dernier datent du X^e siècle,¹⁰ la première image connue de Judas en Enfer remonte à la seconde moitié du XI^e siècle.¹¹ Dans la miniature au f. 51v du tetraévangile provenant du monastère du Stoudion à Constantinople, le Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74, la composition du Jugement dernier apparaît constituée dans ses composantes essentielles (fig. 1). On peut observer dans la partie inférieure droite de l'image consacrée à l'Enfer et au-dessus de la représentation des punitions collectives la figure d'un vieillard barbu et torse nu chevauchant en amazone un monstre recouvert d'écailles. Il tient dans son

¹⁰ Sur l'iconographie du Jugement dernier cf. D. Milosević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, B. Brenk "Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung" *BZ* 57 (1964) 106-126; Eadem, *Tradition und Neuerung der christlichen Kunst der ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte der Weltgerichtsbildes*, Graz – Wien – Köln 1966, 19-103, 160-164; M. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XV^e à la fin du XIX^e siècle. Iconographie-esthétique*, Thessaloniki 1985; M. Angheben, "Les Jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l'iconographie du jugement immédiat", *Cahiers Archéologiques* 50 (2002) 105-134 (où la bibliographie détaillée du sujet); V. Pace (dir.), *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris 2007.

¹¹ A la fin du XI^e siècle sa figure est à peine perceptible dans les bras de Satan figuré dans la partie droite du registre médian de l'une des deux icônes du Jugement dernier provenant du monastère Sainte-Catherine du Sinaï, œuvre du moine Jean alors que cette formule se retrouve développée sur la deuxième qui date du milieu du XII^e siècle, cf. G. et M. Sotiriou, *Εικόνες της Μονής Σινά*, vol. 1, Athina 1956, Pl. 150 et 151; G. et M. Sotiriou, *Εικόνες της Μονής Σινά*, vol. 2, Athina 1958, 128-131; M. Angheben, "Byzance", dans Pace (dir.), *Le Jugement dernier* (cit. n. 10), 53-60 (ici 58-60).

giron la figure minuscule d'un enfant, vu de face et vêtu d'un chiton et d'un himation.¹² A la fin du XI^e siècle on retrouve le thème qui nous intéresse dans la mosaïque du Jugement dernier sur le mur ouest de l'ancienne cathédrale de Santa Maria Assunta de Torcello (fig. 2)¹³ dans le cadre d'une composition étroitement apparentée au manuscrit constantinopolitain¹⁴ alors qu'au XII^e siècle il est également intégré dans la même scène sur l'ivoire italo-byzantin du Victoria and Albert Museum à Londres (fig. 3).¹⁵ Dans certaines images cette figure est désignée¹⁶ par des inscriptions soit comme étant le Diable (Karşı kilise, 1212, fig. 16a),¹⁷ soit comme étant l'Antéchrist (Saint-Jean-Baptiste à Deliana en Crète, fin XIII^e – début XIV^e siècle, fig. 4)¹⁸ soit comme étant Satan (Psautier de Kiev, f. 180r, de 1397, monastère valaque de Hurez, de la fin du XVII^e siècle, fig. 5),¹⁹ soit comme Belzébuth (monastère de la Panaghia Phanérômeni de Salamine)²⁰ soit par le titre général de maître des Ténèbres (narthex de l'église de la Vierge à Moutoullas, seconde moitié du XIV^e siècle, cathédrale Saint-Jean à Nicosie, XVIII^e siècle).²¹ La fi-

¹² H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle. Tome II. Reproduction des 361 miniatures du ms grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1908, Pl. 41.

¹³ Angheben, "Byzance" (cit. n. 11), 57-58.

¹⁴ Quant à sa source d'inspiration, on peut présumer que son iconographie émane soit du Par. gr. 74, soit d'un prototype supposé créé après la fin de la crise iconoclaste, cf. Angheben, "Jugements derniers" (cit. n. 10), 107-108; Idem, Angheben, "Byzance" (cit. n. 11), 53-54.

¹⁵ A. Goldschmidt – K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, vol. 1, Berlin 1930, 60, n° 123, vol. 2, Berlin 1934, Pl. XLV.

¹⁶ Sur le sujet de son identification, voir Angheben, "Jugements derniers" (cit. n. 10), 123-124.

¹⁷ C. Jolivet-Levy, *La Cappadoce médiévale. Images et Spiritualité*, Saint-Léger-Vauban 2001, figs. 158, 160; Eadem, "Image et espace culturel à Byzance. L'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı kilise, 1212)", dans M. Kaplan (dir.), *Le Sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées*, Paris 2001, 163-181 (ici 179-180); N. Thierry, "La peinture de Cappadoce au XIII^e siècle. Archaïsme et contemporanéité", dans V. Korać (éd.), *Studenica et l'art byzantin autour de 1200*, Beograd 1988, 359-376 (ici 367-368). Notons aussi qu'à Karşı kilise le Diable est à califourchon sur le monstre.

¹⁸ A. Lymberopoulou, "Regional Byzantine Monumental Art from Venetian Crete" dans A. Lymberopoulou – R. Duits (éds.), *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Farnham (Surrey) 2013, 61-99 (ici 87, n. 83), figs. 3.9b et Pl. XI.

¹⁹ Psautier de Kiev, Sankt-Peterburg, Rossijskaia Nacional'naja Biblioteka, 1252 F.VI, f. 180r (G. Vsdornov, *Issledovanie o kievskoj psaltire*, Moskva 1978, f. 180); monastère de Hurez [Garidis, *Études* (cit. n. 10), 77, Pl. XXX.59 et D. Deligiannis, *Ρουμανία. Ελληνισμός-Τέχνη-Ορθοδοξία*, Athina 1995, 161 (figure)].

²⁰ Garidis, *Études* (cit. n. 10), 76, Pl. XXVI. 52, dessin 34.

²¹ A. Nicolaïdès, "Le Jugement Dernier de l'église de la Panaghia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIV^e siècle", *DChAE* pér. IV, 18 (1995) 71-78 (ici 75); K. Chatziioannou, "Αί παραστάσεις τῶν κολαζομένων εἰς τοὺς βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς ναοὺς τῆς Κύπρου", *Ἐπετηρὶς ἐταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν* 23 (1953) 290-303 (ici 297-298).

gure minuscule de l'enfant qu'il tient sur ses genoux,²² représentée frontalement ou de trois quarts et nue²³ en général est identifiée par des inscriptions dans certaines fresques tardives, à Judas (figs. 4, 6).²⁴ Il est intéressant de noter que sur l'ivoire italo-byzantin de Victoria and Albert Museum, Judas représenté de trois-quarts, lève les deux bras,

²² Concernant la posture du Diable par rapport à Judas, signalons que dans la fresque crétoise de Saint-Jean-Baptiste à Deliana, fin XIII^e-début XIV^e siècle, le Diable semble porter une accolade amicale à Judas qui est actuellement visible à partir du torse, à sa gauche (voir fig. 4). Cependant le mauvais état de conservation de cette partie de la fresque ne permet pas de s'exprimer avec certitude ni sur la posture de l'Isariote, ni sur le nombre de têtes (deux sont clairement visibles) du monstre décrit comme tricéphale; cf. Lymberopoulou, "Venetian Crete" (cit. n. 18), 87.

²³ Sur la représentation de l'âme en tant qu'enfant nu, cf. W. Kemp, *Seele* dans E. Kirschbaum, W. Braunfels et al., *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. IV, Freiburg im Breisgau 1972), cols. 138-145 (ici 139); A. Kazhdan – A. Cutler, "Soul", dans A. Kazhdan (éd.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford – New York 1991, vol. 3, cols. 1931-1932. Il faut signaler que plus rarement la figure de Judas est représentée vêtue comme c'est le cas des images toutes précoces du Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74 et de Torcello. Cependant il est remarquable qu'à Saint-Jean d'Asphentiles, fresque du XIV^e siècle, il apparaît vêtu d'un chiton et d'un himation.

²⁴ Saint-Jean-Baptiste à Deliana en Crète, fin XIII^e – début XIV^e siècle [Lymberopoulou, "Venetian Crete" (cit. n. 18), 87, n. 83, fig. 3.9b et Pl. XI], Saint-Procope à Livada en Crète, 1330-1350 [M. Bougrat, "Trois Jugements derniers de Crète occidentale", *CB* 6 (1984) 13-66 (ici 17-18), fig. 1], Saint-Michel à Kakodiki, Crète, (peintures avant 1370) où on peut lire les restes de l'inscription IOYΔ (V. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki, Werkstattgruppen, Kunst- und Kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Wien 2012, 204), Saint-Héraclide au monastère de Saint-Jean-Lampadistis au village chypriote Kalopanayiotis, XV^e siècle (A. Stylianos – J. Stylianos, *The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997², 311), cathédrale de Saint Jean à Nicosie, XVIII^e siècle [Stylianos, *Cyprus*, 499; Chatziioannou, "Αἱ παραστάσεις" (cit. n. 21), 297-298]. On y lit son nom, *Judas* ou *Judas le traître* comme c'est le cas pour l'image à la chapelle de Saint-Héraclide du monastère Saint-Jean-Lampadistis au village Kalopanayiotis de Chypre. A Saint-Jean-le-Théologien à Asphentiles (1330-1347), on lit ceci: *le dragon des profondeurs tenant le fils de la perdition* (ο βηθηος δρακον κρατων τον ιον της απολιασ), cf. S.N. Maderakis, "Ἡ Κόλαση καὶ οἱ ποινὲς τῶν κολασμένων σὰν θέματα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὶς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης", *Υδωρ ἐκ Πέτρας* 1.2 (1978) 185-236 (ici 209), figs. 1, 2b et Tsamakda, *Kakodiki* (cit. *supra*), figs. 117, 118. Notons que le qualificatif *fils de la perdition* caractérise dans le Nouveau Testament aussi bien Judas (Jean, 17.12) que l'Antéchrist (2 Thess., 2. 3). Pourtant, le témoignage des autres inscriptions dans lesquelles le nom de Judas est nettement indiqué dont celui de l'inscription à Deliana où c'est son maître qui est désigné comme l'Antéchrist alors que la figure dans son giron est clairement indiquée par une autre légende comme Judas (Lymberopoulou, "Venetian Crete" [cit. n. 18], 87), ne laissent aucun doute au fait que la légende de Saint-Jean à Asphentiles se réfère également à lui. Notons d'ailleurs que ces inscriptions infirment l'argument selon lequel Satan tient sur ses genoux l'Antéchrist se fondant sur le fait que dans l'image correspondante du manuscrit Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg (f. 255r, vers 1180) l'enfant sur les genoux de Lucifer est, selon la légende qui l'accompagne, l'Antéchrist. Quoique l'inspiration byzantine soit manifeste dans l'ensemble de l'illustration du manuscrit, il

comme pour inviter amicalement les damnés poussés par l'ange vers le monstre comme d'ailleurs le fait le maître des lieux de sa main droite (fig. 3). Cette formule iconographique fut promise à un grand avenir dans les représentations byzantines de l'Enfer, y possédant une place de choix, et survécut dans plusieurs fresques post-byzantines. Elle forme l'antitype de la figure d'Abraham portant en son sein le pauvre Lazare au Paradis. Il est évident que leur correspondance formelle réussit à mettre en exergue le contraste moral de ces deux duos, l'un jouissant du Paradis éternel, l'autre voué à l'Enfer.

Notons qu'aucune déformation des traits de Judas n'est visible dans ces représentations. Dans la plupart des exemples sa figure intégrée à l'espace de l'Enfer se distingue à peine et semble plutôt n'être qu'un attribut du Diable dans les bras duquel elle repose. D'ailleurs, la foule des damnés qui afflue dans les enfers de l'imagerie byzantine est en général dépourvue d'imperfections physiques malgré les supplices qui lui sont infligés.

Il est clair que dans l'iconographie byzantine, Judas est placé sous la protection du Prince des Ténèbres. Cette idée est accentuée dans la représentation de l'Enfer dans l'église crétoise Saint-Jean-le-Théologien à Asphentiles (1330-1347), œuvre non signée de l'atelier d'Ioannis Pagomenos (fig. 7a-b).²⁵ Au milieu de la foule des damnés poussés dans les flammes par des anges, trône le Diable nu qui, assis sur le monstre de l'Enfer, tient tendrement dans ses bras Judas désigné en tant que le fils de la perdition par la légende placée en bas de l'image. Sa figure dont la taille est plus importante que dans la plupart des représentations byzantines ou post-byzantines sans pour autant que nous puissions parler d'un adulte, est vêtue d'un chiton bleu et d'un himation rouge contrastant avec la nudité du Diable. La scène se distingue tant par sa recherche chromatique que par la dynamique que lui confère l'impétuosité des langues de feu visibles au fond de l'image, du mouvement des damnés de droite poussés par les anges ainsi que celui du monstre qui se meut en sens contraire. Cependant, ce qui retient l'attention est la posture du Diable qui penche sa tête tendrement vers Judas en le tirant par le poignet droit contre lui en geste sans doute de protection. Son regard affectueux et mélancolique appuie la sensation de l'intimité qui émane des deux figures profondément liées dans l'au-delà.²⁶

Dans les représentations post-byzantines qui adoptent progressivement la formule de la gueule béante de l'Enfer, influencées sans doute sur ce point par l'iconographie occidentale, le thème du Diable serrant dans son giron la figure de l'Isariote peut être remarquée soit sur le dos du monstre à la gueule béante, soit dans le torrent de flammes

s'agit d'une œuvre occidentale et par conséquent hors des sentiers battus de l'iconographie byzantine, cf. aussi Angheben, "Byzance" (cit. n. 11), 55.

²⁵ Tsamakda, *Kakodiki* (cit. n. 24), 122, 271.

²⁶ Maderakis, "Κόλαση" (cit. n. 24), 209, figs. 1, 2b; Tsamakda, *Kakodiki* (cit. n. 24), figs. 117-118.



Fig. 1. Τετραεὐαγγέλιον, Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 74, f. 51v, 2ème moitié du XI^e siècle, Jugement dernier. © Bibliothèque Nationale de France



Fig. 2. Italie, Torcello, ancienne cathédrale de Santa Maria Assunta, fin du XI^e siècle, détail de l'Enfer, mosaïque. © Public domain



Fig. 3. Londres, Victoria and Albert Museum, XII^e siècle, Jugement dernier, ivoire. V & A ©



Fig. 4. Grèce, Crete, Deliana, Saint-Jean-Baptiste, fin XIII^e – début XIV^e siècle, détail de l'Enfer, fresque ; reproduit de Lymberopoulou, "Venetian Crete" (cit. n. 18), Pl. XI



Fig. 5. Roumanie, département de Vâlcea (ancienne Valachie), monastère de Hurez, catholicon, exonarthex, fin du XVII^e-début du XVIII^e siècle, détail de l'Enfer, fresque ; reproduit de Deligiannis, *Πομπανία* (cit. n. 19), 161



Fig. 6. Chypre, région de Nicosie, Kalopanayiotis, monastère Saint-Jean Lampadistis, Saint-Héraclide, XV^e siècle, détail de l'Enfer, fresque. © Archive d'Annemarie Weyl Carr



Fig. 7a. Grèce, Crète, Asphentes, Saint-Jean-le-Théologien, 1330-1347, détail de l'Enfer, fresque ; reproduit de Tsamakda, *Kakodiki* (cit. n. 24), fig. 117



Fig. 7b. Détail de l'image 7a

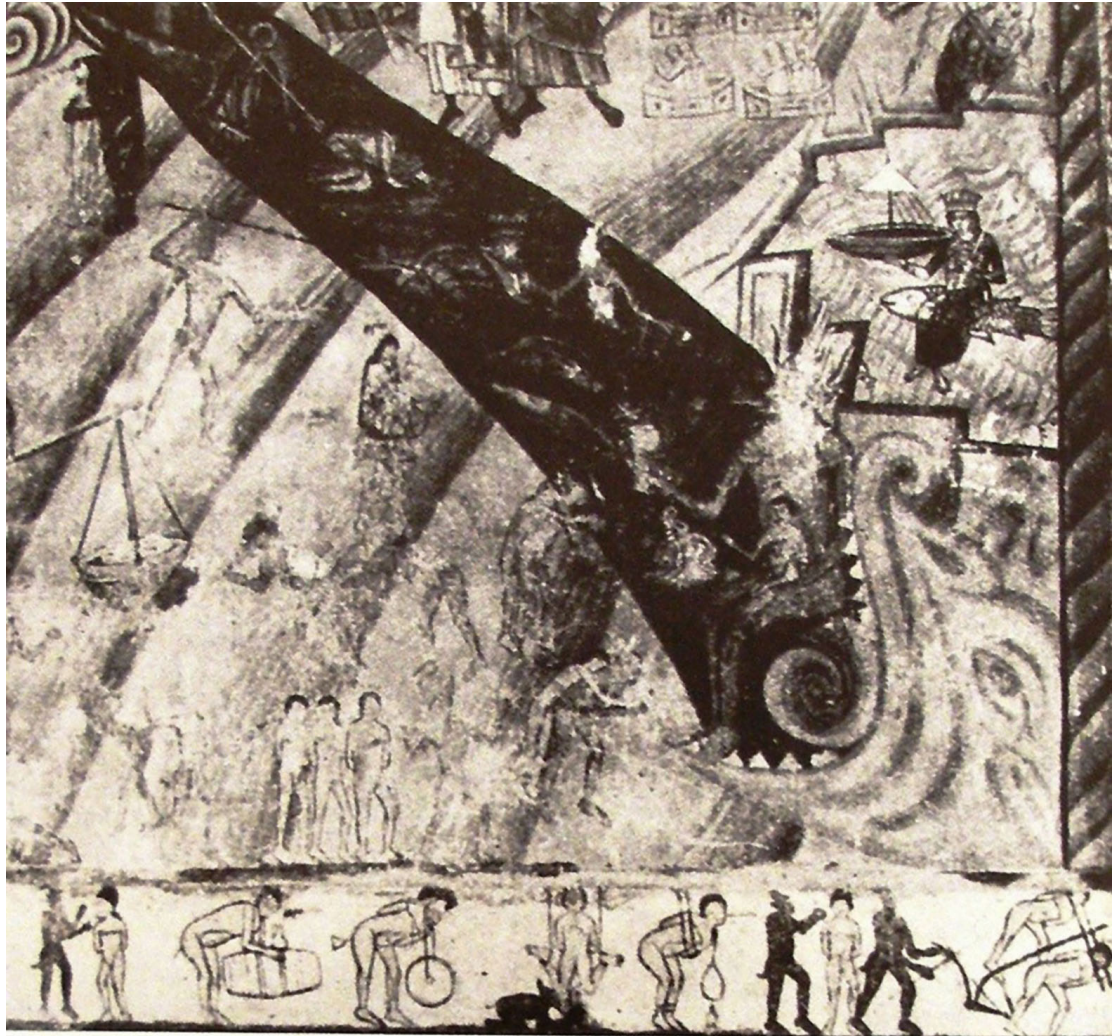


Fig. 8. Bulgarie, Arbanassi, Saint-Athanase, 1726, détail de l'Enfer, fresque ; reproduit de Garidis, *Études* (cit. n. 10), Pl. XXVI.51



Fig. 9a. Roumanie, département de Suceava (ancienne Moldavie), Sucevița, monastère de la Résurrection, catholicon, fin du XVI^e siècle ou peu après 1600, détail de l'Enfer, fresque ; © Archives du monastère de Sucevița

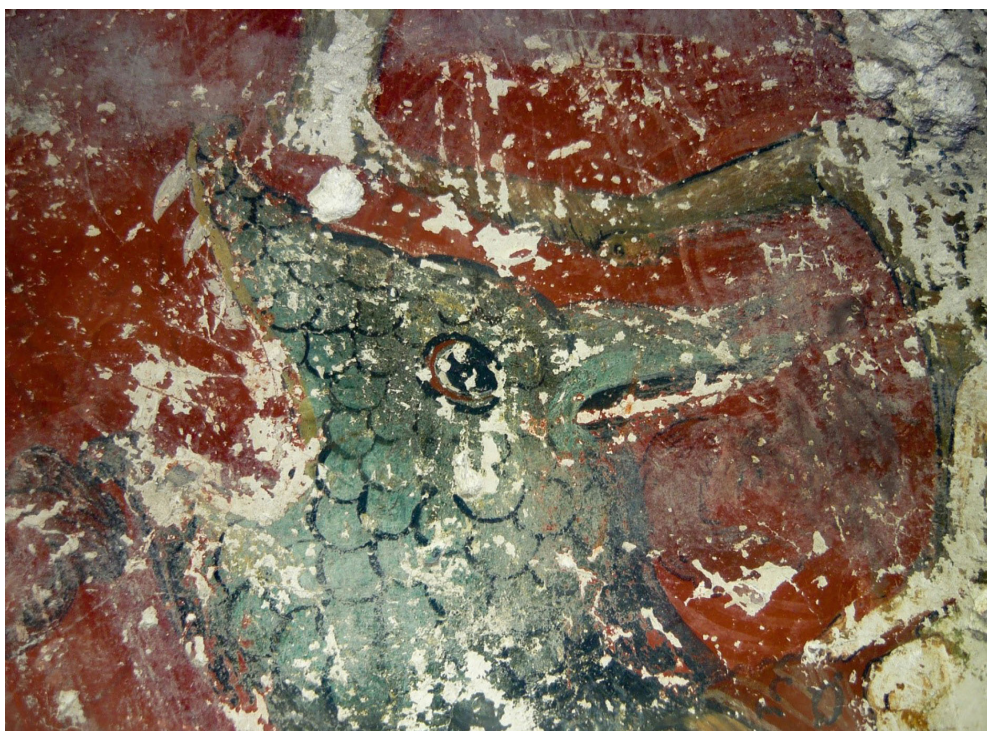


Fig. 9b. Détail de l'image 9a

qui finit en Enfer (fig. 5).²⁷ Pour d'autres cas il est descendu du monstre bicéphale et chevauche la langue de la gueule de l'Enfer (fig. 8).²⁸ Dans ces images chaotiques, les figures du Diable et du traître sont souvent rendues en miniature et peuvent même être omises.²⁹ Denys de Fournas dans son Guide de peinture (première moitié du XVIII^e siècle), n'offre pas de détails supplémentaires sur l'iconographie de Judas dans l'au-delà. Dans sa description de l'Enfer, il se contente de signaler sa présence parmi les autres pécheurs sans pour autant donner d'autres précisions: "Du côté gauche du Christ tous les pécheurs chassés de sa présence et condamnés avec les démons et le traître Judas [...]".³⁰

Il faut aussi mentionner la représentation exceptionnelle du monastère moldave de la Résurrection à Sucevița (peinte à la fin du XVI^e siècle ou peu après 1600)³¹ dans laquelle le schéma connu se trouve enrichi par un détail à première vue insolite. En effet, l'image moldave sur le mur est de l'exonarthex y est enrichie par un coq juché sur l'avant-bras de Judas dont aujourd'hui, après le nettoyage récent, n'est plus visible qu'une ombre (fig. 9a-b).³² Nous devons associer son introduction dans l'image avec le récit apocryphe des Actes de Pilate intégré à l'Évangile de Nicodème (IV^e siècle).³³ Judas, convaincu que son ancien maître ressusciterait, rentre chez lui et prépare son suicide. Pour l'en dissuader, sa femme lui dit: "Ne dis pas cela et ne pense pas cela. Autant ce coq qui rôtit sur le

²⁷ Notons par exemple les images du catholikon du monastère de Moraca au Monténégro, 1577-1578, où le Diable est assis sur le dos du monstre [Garidis, *Études* (cit. n. 10), 69, Pl. XXIV.48] ou celle de l'église du monastère valaque de Hurez où il flotte dans la mare de feu, fin du XVII^e siècle-début du XVIII^e siècle (Deligiannis, *Πομπανία* (cit. n. 19), 161 [figure]).

²⁸ Saint-Athanasius d'Arbanassi en Bulgarie, 1726 (Garidis, *Études* [cit. n. 10], 76, Pl. XXVI.51, dessin 35), fresque de l'église du monastère de la Panagia Phanérômeni à Salamine, 1735 (Garidis, *Études* [cit. n. 10], 76, Pl. XXVI.52, dessin 34), ou celle de l'église de Saint Georges à Kalyvia Kouvara en Attique, XVIII^e siècle (Garidis, *Études* [cit. n. 10], 77, Pl. XXV.50).

²⁹ Garidis, *Études* (cit. n. 10), 80-81.

³⁰ Éd. M. Didron, *Manuel de l'iconographie chrétienne grecque et latine, trad. du manuscrit byzantin Le Guide de la peinture, par le Dr Paul Durand*, Paris 1845, 268-269.

³¹ Sur le sujet de la datation des peintures, cf. N. Isar, *Le monastère de Sucevița dans le contexte des églises moldaves et dans la peinture post-byzantine*, Thèse de doctorat, Université Paris IV Panthéon-Sorbonne 1996, 108-115 et aussi M. Coman, *Οι τοιχογραφίες της μονής Sucevița. Αισθητική και ζωγραφική ανάγνωση*, Thèse inédite de doctorat, Ethniko kai Kapodistriako Panepistimio Athinon 2016, 58-94.

³² Détail premièrement relevé par W. Podlacha, *Malowidla scienna w Cerkwach Bukowiny*, Lwow 1912, 142; G. Nandris, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970, 80. Sur le monastère de Sucevița cf. M.A. Musicescu – M. Berza, *Manastirea Sucevița*, Bucarest 1958, fig. 82.

³³ M.R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1926, 116. Notons d'ailleurs que dans l'histoire de Pierre, le coq assume là aussi un rôle purificateur. Sa voix après le reniement du disciple signale la fin de la fausseté et mène Pierre à la repentance.

feu peut chanter, autant Jésus ressuscitera comme tu le dis.” Contre toute attente le coq, qui cuisait, agita ses ailes et chanta trois fois. D’après ce même récit, cet événement renforça encore plus Judas quant à sa décision du suicide.

Il s’ensuit que le coq intégré dans l’image de Sucevița symbolise la résurrection du Christ et la fin du royaume de l’Enfer et accentue encore la gravité du crime de l’Iscariote tout en exprimant la futilité de ce dernier. Judas est le grand perdant car voué à l’Enfer alors que le Christ est triomphant.³⁴ D’ailleurs, le coq constitue un rappel du suicide car dans le récit apocryphe il est le facteur déterminant de cet acte. Il est à mentionner que l’idée de la résurrection imprègne l’ensemble du programme iconographique de l’église de Sucevița qui en outre est consacrée à la Résurrection.³⁵

Il est évident que l’iconographie byzantine et post-byzantine de l’Iscariote en Enfer, mises à part certaines représentations exceptionnelles du sujet qu’on va aborder plus loin, suit un schéma stéréotypé qui met en valeur la relation du disciple félon avec le Diable, adjugeant à ce dernier un rôle protecteur au sein des lieux infernaux. Il reste à examiner s’il y a une correspondance entre ce schéma iconographique et les sources écrites. On a déjà vu que sa damnation est plus ou moins clairement suggérée dans les textes canoniques et apocryphes. De même, semble-t-elle évidente dans les écrits patristiques. Notons à titre d’exemple que Jean Chrysostome dans sa Première homélie sur la trahison, est très explicite quant au destin de l’Iscariote dans l’au-delà.³⁶ Il invite les fidèles à plutôt prendre pitié de Judas que du Christ³⁷ du fait que ce dernier a sauvé le monde par son sacrifice, alors que le premier s’est vu privé de son âme, jetée en Enfer.

³⁴ A ce propos, on pourrait aussi noter le rapport à l’espace ecclésial de la scène du Jugement dernier avec celle de la Trahison marquée par le détail de l’écrasement du pied de l’Iscariote par celui du Christ dans l’église crétoise de Saint-Georges à Saint-Constantin (Artos, 1401), I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, fig. 135; N. Drandakis, “Ο εις Ἀρτὸν ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου”, *Κρητικά Χρονικά* 11 (1957) 65-161 (ici 114-117), Pl. VIII. Il s’agit en effet d’une autre façon de visualiser dans un contexte iconographique différent la même idée du triomphe final du Christ et de la justice qui sera faite au traître à la fin des temps. Sur ce détail, cf. aussi Th. Xanthaki, “Οι τοιχογραφίες του ναοῦ της Παναγίας στο Κάδρο, Σέλινο, νομός Χανίων”, *DChAE*, pér. IV, 36 (2015) 79-110 (ici 94-95).

³⁵ Isar, *Sucevița* (cit. n. 31), 172-212, 361-363; Coman, *Sucevița* (cit. n. 31), 242-244.

³⁶ *PG* 49, col. 373.

³⁷ Dans l’Apocalypse apocryphe de Paul, qui remonte probablement au III^e siècle, Paul explore l’âme damnée de manière comparable: “Je regardais encore et je vis tout le mépris qu’avait nourri le pécheur et tous ses actes se rassembler devant lui, à l’heure de la détresse. Je vis ce qu’il advint de son âme à cette heure où elle était menée hors de son corps pour le jugement et dis: il eût mieux valu de n’être pas né!”; éd. Fr. Bovon – P. Geoltrain, *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. 1, Paris 1997, 795. Il est fort probable que le texte suggère l’âme de Judas bien qu’il ne soit pas nommé. D’ailleurs les versions postérieures occidentales y font clairement mention, cf. A. Lafran,

Cette certitude sur la damnation éternelle de l'Isariote se reflète également dans la liturgie. Romanos le Mélode dans son Hymne sur la Trahison ne doute pas du destin horrible du disciple; dans la vingtième strophe il décrit de façon expressive la chute du disciple:³⁸

“[...] ποταπὸν ὁ μαθητὴς ὠλίσθησε / καὶ ποταποῦ ὕψους ἀπέτυχε· / ποταπὸν πτώμα κατέπεσε, ποταπὸν κτύπον ἐποίησε. / Πρώην μὲν ἔπεσε διάβολος / ἀστραπὴν δείξας τὴν κατάπτωσιν· αὐτὸν καὶ Ἰούδας ἐζήλωσε / τῷ γὰρ Χριστῷ ἀντάρας καὶ ἀνιῶν πρὸς κέντρα, τὰς βάσεις συνετρίβει / καὶ ἐν βαράθρῳ κατηνέχθη Ἄιδου, ἐκεῖ τὸ κέρδος πληρωθεὶς [...]”

“[...] Quelle a été la ruine du disciple, et de quelle hauteur il a trébuché! De quelle chute il est tombé, quel fracas il a fait! Le diable était tombé d'abord, faisant de sa chute un éclair, et Judas l'a imité; car c'est pour s'être rebellé contre le Christ, pour s'être exaspéré sous l'aiguillon qu'il a eu les pieds broyés et qu'il a été précipité dans le gouffre de l'Enfer, où il reçoit le solde de son gain [...]”.

Cependant les textes restent muets sur le statut de Judas en Enfer ainsi que sur le lien qui le lie avec le Diable dans le contexte de l'Enfer. Leur relation intime mise en valeur dans les récits évangéliques de Luc et de Jean sur l'histoire de la Passion, se voit également développée dans la littérature patristique et liturgique.³⁹ On n'y trouve cependant aucune précision ni sur l'évolution de cette relation dans l'au-delà, ni sur la nature de ce

Entre Ciel et Terre. Exégèse, symbolique et représentations de la pendaison de Judas Isariote au Moyen Age (XII^e-XIV^e siècles), Thèse inédite de doctorat, Paris IV Panthéon-Sorbonne 2006, vol. 1, 487-488.

³⁸ Éd. J. Grosdidier De Matons, *Romanos le Mélode, Hymnes*, vol. 4, *Nouveau Testament (XXXII-XLV)*, Paris 1967, 94.

³⁹ Certains auteurs situent le début de cette relation au moment de la conclusion du pacte avec les prêtres juifs. Notons à titre d'exemple que selon Eusèbe d'Emèse, le pacte de Judas signale le moment de la scission d'avec le chœur des apôtres et de son adhésion à l'emprise des démons, voire de sa chute en Enfer, cf. *Deuxième discours sur la Trahison*, éd. PG 86, col. 533. La même idée exprime le tropaire entonné aux mâtines du Mardi Saint selon lequel Judas, par son accord avec les Juifs, franchit le pas entre la lumière et les ténèbres, *Τριώδιον κατανοητικόν: περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν τῆς Ἁγίας καὶ Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς ἀπὸ τῆς Κυριακῆς τοῦ Τελώνου καὶ τοῦ Φαρισαίου μέχρι τοῦ Ἁγίου καὶ Μεγάλου Σαββάτου: μετὰ τῶν Τριαδικῶν Ὑμνων καὶ φωταγωγικῶν, στιχηρῶν τὲ καὶ καθισμάτων διαφόρων ἐν τῷ τέλει*, Athina 1930, 384. Pour d'autres exégètes, le lien entre Satan et Judas est consommé lors de la Communion. D'après Théophylacte de Bulgarie, cet instant signale l'ampleur de l'emprise que Satan exerce dorénavant sur son âme: sa décision irrévocable laisse maintenant la voie libre aux forces démoniaques (*Commentaire sur le treizième chapitre de l'Évangile de Jean*, éd. PG 124, col. 161) ce qui est en accord avec le tropaire lu aux vêpres du Jeudi Saint qui souligne que ce jour-là Judas abandonne le maître pour rejoindre le Diable (*Τριώδιον*, 407).

lien. C'est pourquoi il est nécessaire de se référer aux écrits d'Epiphane de Chypre contre les Caïnites où, tout en rattachant l'Isariote à Caïn, il voit le Diable comme père spirituel des deux⁴⁰ comme il a été aussi rapporté –concernant Judas– dans le livre apocryphe de la Résurrection. Bien que cette idée ne soit pas liée au Jugement dernier, elle est cependant révélatrice d'une conception de la relation de Judas avec le Diable qui y reconnaît un lien paternel entre les deux. Sans être en état d'y voir une source d'inspiration directe pour le sujet iconographique du maître des Enfers tenant dans son giron le petit Judas, on ne peut pour autant que constater que ce choix pictural s'accorde avec la parole patristique qui met en valeur le rapport du disciple avec le Diable concrétisant pour Epiphane un lien de paternité.

En définitive, la damnation de l'Isariote paraît comme une évidence dans l'écrasante majorité des textes patristiques et liturgiques toutes les fois où ce sujet y est évoqué, sans aucune mention explicite pour autant ni sur son statut en Enfer, ni sur les éventuelles modalités de sa punition. Son lien avec le Mal est seulement concrétisé par Epiphane de Chypre qui y voit une relation entre père et fils. Sans pouvoir soutenir que la formule iconographique dominante sur toute la période byzantine du Diable protégeant dans ses bras un petit Judas est directement inspirée par ce texte, on pourrait pourtant estimer qu'elle reflète la conviction chrétienne tant sur la damnation de l'Isariote⁴¹ que sur son rapport avec le Mal.

⁴⁰ *Κατὰ Καϊανῶν*, PG 41, col. 661.

⁴¹ D'ailleurs le témoignage épigraphique des tombes paléochrétiennes reflète également la ferme croyance en une fin terrible du traître servant de menace aux profanateurs. Sur des inscriptions funéraires provenant de tombeaux dans la région de Corinthe, à Argos et en Attique, rencontrées rarement dans d'autres régions [Delphes, Bithynie), le violateur est condamné à avoir la part (μερίδα), l'héritage (κληρονομία) ou même la malédiction (ανάθεμα, κατάκριμα) de Judas. Le temps de l'apparition de cette formule comminatoire n'est pas certain. On peut cependant signaler que des onze inscriptions sépulcrales connues des tombes d'Athènes, d'Argos et de Corinthe deux sont datées du V^e siècle et une du VI^e-VII^e siècle. Elle se rencontre également dans certains textes officiels, intégrée au serment prêté par les parties contractantes et persiste même pendant la période post-byzantine. D. Feissel, "Notes d'épigraphie chrétienne (II)", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 101 (1977) 209-228 (ici 227-228]. Sur ce sujet cf. S. Ntantis, *Ἀπειλητικαὶ ἐκφράσεις εἰς τὰς ἐλληνικὰς ἐπιτυμβίους παλαιοχριστιανικὰς ἐπιγραφάς. Ἐπιγραφικὴ συμβολὴ εἰς τὴν ἔρευναν πλευρῶν τοῦ παλαιοχριστιανικοῦ βίου*, Athina 1983, 136-138; B. McLean, "A Christian Epitaph: The curse of Judas Iscariot", *Orientalia Cristiana Periodica*, 58.1 (1992) 241-244 (ici 241, 243); N. Bees, *Die Griechisch-christlichen Inschriften des Peloponnes*, vol. 1, *Isthmos-Korinthos*, Athina 1941, n° 17, 40-41; Leclercq, "Delphes", *DAFL*, vol. 4.1, Paris 1921, cols. 570-571. L'inscription la plus développée provient d'une tombe athénienne qui confirme la damnation de Judas et souhaite le même destin à ceux qui ouvriront le tombeau: "Ὁ Θεὸς ὁ κατακρίνας τὸν Ἰούδα μέχρι τῆς συντελείας τοῦ αἰῶνος, αὐτὸς τὸ κατάκριμα δῶη τοῖς μελλόντοις ἀνύγιν τὸ μνήμα" ("Que Dieu qui condamna Judas jusqu'à

3. Représentations qui s'écartent du schéma traditionnel

3.a. L'Isariote déchu des bras de Satan

3.a.1. Judas un damné comme les autres

La fresque de l'église de l'ancien monastère bulgare Saint-Georges à Kremikovci (extrême fin du XV^e siècle)⁴² ainsi que celle du monastère Saint-Nicolas à Ano Vathia sur l'île d'Eubée (1555-1565, fig. 10a-b)⁴³ sont particulièrement remarquables du fait qu'elles rompent d'avec le schéma traditionnel représentant Judas émergeant de la mare de feu parmi les autres damnés. En effet, concernant la composition du Jugement dernier sur le côté extérieur du mur occidental de l'église Saint-Georges à Kremikovci – dont il sera aussi question ultérieurement – André Grabar rapporte qu'une inscription portant son nom a été placée au-dessus d'un groupe de damnés dans le feu infernal.

Dans l'image de Saint-Nicolas à Ano Vathia, dans la partie droite de la composition, on peut encore distinguer une légende portant son nom au-dessus du fleuve de feu. De toute évidence la tête du disciple, aujourd'hui disparue, émergente du feu a été peinte parmi la sorcière, la fausse moniale et le débauché (fig. 10a-b). Il est clair que dans ces représentations le statut de l'Isariote – ne se trouvant plus sous l'aile du Diable et ne bénéficiant plus du pouvoir que cette position lui conférerait – est grandement rabaissé et apparaît aux yeux du spectateur comme souffrant avec les autres damnés dans le feu infernal. On pourrait intégrer à ces représentations où le supplice de Judas est suggéré la fresque de Karşı kilise de 1212 dans laquelle Judas a une corde enroulée autour de son cou et manipulée par le Diable (fig. 16a-b). Cependant, malgré l'évocation de son châ-timent, le disciple se distingue nettement de la masse des damnés, tout en s'engageant dans un rôle particulier dans le contexte infernal, et c'est pour cela que nous étudierons cette représentation de manière plus détaillée plus tard.

la fin du Monde en fasse de même avec ceux qui ouvriront la tombe”), Ntantis, *Ἀπειληγτικαὶ ἐκφράσεις*, 136). Il est légitime de supposer que sous l'anathème de Judas destiné aux profanateurs, on doit comprendre aussi bien sa mort terrible, ce qui est d'ailleurs clairement indiqué dans le testament de saint Ephrem (le plus ancien témoignage connu de cette formule, deuxième moitié du IV^e siècle) où le violateur est maudit pour recevoir la corde de Judas (H. Leclercq, “Judas Isariote”, dans *DAACL* [cit. n. 2], col. 272), ainsi que sa damnation éternelle. De plus, l'évocation de la cécité dans une de celles-ci provenant d'un tombeau d'Attique renvoie aussi bien au récit de Papias d'Hiéropolis (cf. *infra* pages 58-59) qu'à de passages vétérotestamentaires (Ps. 69.24, Dt 28.28-29), cf. P.W. van der Horst, “A Note on the Judas Curse in Early Christian Inscriptions”, *Orientalia Christiana Periodica* 59 (1993) 211-215.

⁴² A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, vol. 1, 334, vol. 2, Pl. LVIIa.

⁴³ K. Phouskas, archiprêtre, *Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Νικολάου Ἄνω Βάθειας Εὐβοίας. 500 χρόνια ζωῆς καὶ μαρτυρίας*, Ano Vathia 1988, 162-163 (figure). L'auteur date les fresques de 1460-1463.

A ces représentations rares de Judas figuré parmi les damnés de l'Enfer, s'ajoute une image exceptionnelle de la fin du XVI^e siècle provenant de la région d'Épire (fig. 11). Plus précisément l'Enfer dans la composition du Jugement dernier sur le mur oriental du narthex de l'église Saint-Athanase de Kato Meropi dans la région de Pogoni en Épire, datée de 1584, est enrichi par l'intégration du Suicide de Judas désigné par une inscription en tant que le gibet de Judas (ὁ ἀχομι τοῦ ηουδα).⁴⁴ Étant donné que cette représentation indique clairement la raison de la damnation de l'Isariote, elle sera étudiée par la suite⁴⁵ mais à ce point on attire l'attention sur le fait que le disciple félon ne jouit plus de la protection de Satan et qu'il est représenté parmi les autres damnés sur un fond noir. Cependant, à l'opposé des autres pécheurs menacés par les serpents, l'image de son Suicide souligne surtout son crime sans pour autant préciser sa punition en Enfer. Peut-on supposer que la pendaison constitue également son tourment infernal selon la logique de l'adaptation de la peine au péché commis observée dans d'autres monuments? Sans pouvoir exclure cette hypothèse on pense pour autant qu'il s'agit plutôt d'une transposition de l'image de son Suicide en Enfer que d'une indication claire de sa torture. Il faut aussi noter que bien que la pendaison soit un moyen de torture dans certaines représentations de l'Enfer,⁴⁶ à Saint-Athanase aucun des damnés n'est puni par la pendaison.

Concernant les sources écrites, le châtement de Judas dans l'au-delà est seulement implicitement évoqué –comme vu précédemment– par des phrases prédisposant l'audience à celui-ci. A ce sujet il faut aussi faire mention au récit de la mort de Judas du II^e siècle de Papias, évêque d'Hierapolis,⁴⁷ cité par l'exégète du IV^e siècle Apollinaire de Laodicée⁴⁸ dans laquelle le traître endure de son vivant l'aveuglement et la décomposition de son corps, ce qui est une des punitions destinées aux damnés en Enfer.⁴⁹

⁴⁴ Chr. Merantzas – I. Kosti, “Η ζωγραφική του Αγίου Αθανασίου (1584) στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου”, *Dodone* 33 (2004) 77-174 (ici 163-164), fig. 66.

⁴⁵ Cf. *infra* le sous-chapitre 3.b.1 *La damnation, conséquence du suicide*.

⁴⁶ Cf. M. Garidis, “Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII^e au XIV^e siècle)”, *Zbornik za likovne umetnosti* 18 (1982) 1-18 (ici 6-9 et passim).

⁴⁷ Son œuvre “Exposition des Mots du Dieu” (*Λογίων Κυριακῶν Ἐξηγήσεις*), publiée en cinq tomes, est aujourd'hui disparue.

⁴⁸ Un passage du IV^e livre de Papias concernant la mort de Judas nous est transmis par Apollinaire de Laodicée (310-390), *PG* 5, cols. 1259-1261. cf. E. Preuschen, *Antilegomena. Die Reste der ausserkanonischen Evangelien und urchristlichen Überlieferungen*, Giessen 1901, 62.

⁴⁹ Il y est de même représenté nu, conformément à la conception chrétienne de la chair en tant que source de tout vice humain (Paul, Rom. VIII.3-13, Galates V.21). Dans le cas de la figure obèse, cet effet est accentué par la chair débordante. De surcroît, les vers qui rongent son corps incarnent un instrument classique de punition des pécheurs en Enfer, détail mentionné par le prophète Isaïe (66.24) et par l'apocalypse apocryphe de Pierre [II^e siècle, cf. James, *Apocryphal*

Bien que cette narration ne trouve pas d'issue dans l'art en tant que thème iconographique identifiable, elle semble cependant être reflétée dans le thème de la figure dans la caverne⁵⁰ qui enrichit non l'iconographie du Jugement dernier mais celle du Suicide dès le XIV^e siècle,⁵¹ tout en ayant pour autant une connotation eschatologique évidente (figs. 12-14).⁵² Le récit de Papias constitue la seule suggestion textuelle –ne fût-ce qu'indirecte– des tortures que le traître possédé par le Mal endurerait éventuellement dans l'au-delà, et c'est en tant que telle qu'elle est intégrée dans cette étude. Il est cependant évident qu'on ne saurait en aucun cas soutenir une relation entre les représentations citées ci-dessus, où le supplice du disciple, identifié par des inscriptions, est peu ou pas indiqué, et le récit détaillé d'un Judas aveugle et en putréfaction alors qu'il est toujours vivant.

(cit. n. 33), 514, 516]. On trouve un autre point de rapprochement avec la figure des damnés de l'Enfer dans la privation de lumière, indiquée par le gonflement de ses paupières qui suggère la cécité, soit par l'ambiance sombre de la caverne, conformément à la symbolique chrétienne où la lumière naturelle évoque la lumière divine, dont seuls les justes ont le droit de jouir. La conception de la lumière comme apanage du Royaume Divin est apparente dans les épîtres de Paul; à titre indicatif, on mentionne sa première épître aux Thessaloniciens dans laquelle les justes sont présentés comme les enfants de la lumière qui n'appartiennent ni à la nuit ni à l'obscurité, I Thess., 5.5-8, ainsi que la première épître à Timothée où il mentionne que la lumière inaccessible caractérise la demeure de Dieu, I Tim., 6.15-16).

⁵⁰ Elle a été identifiée à Hadès (A. Xyngoroulos, “Μερικὲς παρατηρήσεις εἰς τὰς Ἡπειρωτικὰς Τοιχογραφίας”, *DChAE*, pér. IV, 1 (1959) 108-114 (ici 113, n. 2) ou à Judas mort [M. Acheimastou-Potamianou, *Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπηγῶν* (cit. n. 2), 88] mais Athanasios Semoglou démontra dans son article sur la Pendaison de Judas, que ces hypothèses ne sont pas forcément justifiées, lui l'associant au récit de Papias qui décrit un Judas possédé subissant au cours de son agonie les tourments réservés aux damnés cf. Semoglou, “La pendaison de Judas” (cit. n. 2), 20-21. En faveur de cette hypothèse plaide également la remarque de Sanja Kesić-Ristić à propos de l'image de Pološko signalant que la figure dans la caverne présente les mêmes traits que Judas pendu, bien qu'un peu plus joufflu, cf. S. Kesić-Ristić, “Judas” (cit. n. 2), 61.

⁵¹ La première représentation connue se trouve à l'église Saint-Georges du monastère de Pološko en ex-République yougoslave de Macédoine, 1343-1345, cf. Kesić-Ristić, “Judas” (cit. n. 2), 60-61, sch. 1; Zarras, “Απαγχονισμός” (cit. n. 2), 34, fig. 3. Cette formule iconographique se diffuse dans la peinture post-byzantine du Nord-Ouest de la Grèce et dans des représentations plus ou moins influencées par la tradition de cette école (Thessalie, Péloponnèse, Valachie, œuvres de Georges Marcou dans la région d'Attique).

⁵² Notons d'ailleurs que dans l'église de la Vierge Phanérômeni à Salamine, la parenté iconographique de la figure précitée avec les damnés est traduite dans l'espace par son emplacement proche du Jugement dernier, sur l'extrados du premier arc ouest de la nef sud, en face de la Pendaison, cf. A. Lazaridou, *Les peintures murales de la Panaghia Phanérômeni à Salamine (1735): contribution à l'œuvre du peintre Ghéorghios Marcou (XVIII^e siècle)*, Thèse inédite de doctorat, Paris I Panthéon-Sorbonne 2002, vol. 2, 415 ; Popova, “La représentation de Judas” (cit. n. 2), 197-198, fig. 1, 2.

3.a.2. L'Iscaïote parmi les morts lors de la Descente du Christ aux Limbes

A ce groupe d'images dans lesquelles le disciple subit le même sort que les autres pécheurs il faut aussi associer la fresque de la Descente aux Limbes sur le mur oriental de la chapelle du monastère de Vytoumas en Thessalie dédiée comme le catholicon à la Dormition de la Vierge et dont la décoration a été élaborée par le moine Nectaire en 1559 (fig. 15).⁵³ Plus précisément, derrière Eve, du côté droit de la composition qui prend place dans une caverne on peut distinguer parmi les morts et les démons anthropomorphes, rendus pour la plupart nus et de façon schématique à une échelle réduite, la figure assise de Judas. Bien qu'il ait le dos tourné à l'épisode central, il lui fait face par le mouvement de sa tête. Ses yeux grand-ouverts témoignent de son inquiétude alors qu'il porte sa main gauche vers l'oreille en signe sans doute de son embarras comme le fait aussi Caïn représenté derrière Adam, du côté opposé de la scène. Notons aussi la présence d'Anne, juste au-dessous de l'Iscaïote et celle de Caïphe au premier plan de la composition. Leur trouble émotionnel est perceptible dans l'expression faciale ainsi que dans leurs gestes frôlant dans certains cas la caricature. Signalons l'attitude presque théâtrale d'Anne ouvrant les bras en un geste de désespoir alors que Caïphe fond en larmes. À l'extrémité droite on peut aussi observer un démon se précipitant dans les rochers. Il est évident que l'Iscaïote dont la présence dans cette scène est exceptionnelle, fait partie des pécheurs –dont certains illustres– non contrits dans une image qui oppose les morts justes aux impies⁵⁴ et laquelle par ce détail narratif, parmi d'autres, dévie de la sobriété des peintres crétois et se rapproche de la peinture épique et notamment de l'art de Frangos Catélanos.⁵⁵

3.b. Images de l'Enfer évoquant les raisons de la damnation de Judas

3.b.1. La damnation, conséquence du suicide

Dans l'iconographie byzantine de Judas en Enfer le suicide en tant que raison de sa damnation n'est suggéré que par l'image polyvalente de Karşı Kilise (1212) en Cappadoce (fig.

⁵³ P. Founta, "Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Βυτουμά του Νομού Τρικάλων", dans XIII^e Ephorie des antiquités préhistoriques et classiques (éd.), *Το έργο των Εφορειών Αρχαιοτήτων και Νεωτέρων Μνημείων του ΥΠ.ΠΟ. στη Θεσσαλία και στην ευρύτερη περιοχή της (1990-1998) 1^η Επιστημονική Συνάντηση*, Volos 1998, Volos 2000, 227-234 (ici 230-231), fig. 9; I. Vitaliotis, *Le vieux catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores: La première phase des peintures murales*, Paris 1998, 417-418, fig. 232.

⁵⁴ Notons qu'Abel est représenté, séparé du groupe des Justes, derrière Eve s'opposant à Caïn figuré derrière Adam, cf. Founta, "Βυτουμά" (cit. n. 53), 231.

⁵⁵ Cf. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales* (cit. n. 2), 101-102; A. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Paris 1995, 60-65. Sur l'art de Frangos Catélanos, cf. M.

16a-b). Cette représentation sur le mur ouest de l'église –qui n'aura pas d'avenir dans l'iconographie byzantine et post-byzantine de l'Enfer– offre une interprétation fortement différenciée de la place de Judas et de sa relation avec le Diable. Notamment, l'impression de la protection par le maître des lieux y est fortement atténuée: bien que le maître des Enfers tienne encore en son sein une figure minuscule nue, non identifiée, Judas, reconnaissable à l'aide d'une légende, est représenté debout au milieu du feu, sevré du giron du Diable tout en assumant lui-même le rôle protecteur pour un groupe de damnés qu'il accueille paternellement dans ses bras.⁵⁶ Ce motif iconographique tout à fait exceptionnel qui renvoie sans doute à la réalité sociale et religieuse de la Cappadoce au temps de sa création sera examinée dans la section suivante de cette étude. Sa soumission au prince de l'Enfer est clairement indiquée par la longue corde enroulée autour de son cou et manipulée par celui-ci. Ce détail peut constituer une allusion à son suicide par pendaison et donnant en même temps la cause de sa damnation. De surcroît, le fait que le Diable lui-même tient la corde suggère sans doute son immixtion, voire son rôle d'instigateur dans l'acte suicidaire du disciple comme cela est d'ailleurs clairement indiqué dans les enluminures marginales de certains psautiers médio-byzantins (Psautier Chloudov, f. 113r, Psautier de Théodore, f. 150r et Psautier Barberini, f. 191r) où un démon noir et ailé resserre la corde autour du cou du traître dans la scène du Suicide qui illustre le Psaume 108.⁵⁷

Quoique le crime de Judas ne soit pas clairement spécifié dans la représentation de Karşı kilise, la corde, rappelant son mode de suicide, rapproche cette image de plu-

Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athina 1989, 189-199 (surtout 194 et Pl. 34).

⁵⁶ Jolivet-Levy, *Cappadoce médiévale* (cit. n. 17), figs. 158, 160; Eadem, "Image et espace culturel" (cit. n. 17), 179-180; Thierry, "La peinture de Cappadoce" (cit. n. 17), 367-368.

⁵⁷ Psautier Chloudov, Moskva, Gosudarstvennyi Istoričeskij Muzei, Mosq. gr. 129, f. 113r, deuxième moitié du IX^e siècle, M. Ščepkina, *Miniatjury Hludovskoj psaltyri*, Moskva 1977, f. 113r); Psautier de Théodore, London, British Library, Add. 19352, f. 150r, peintre Théodore, 1066 (S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*. Londres Add. 19.352, Paris 1970, 51, Pl. 87, fig. 240); Psautier Barberini, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. gr. 372, f. 191r, fin du XI^e siècle (J. Anderson – P. Canart – C. Walter, *The Barberini psalter. Codex Vaticanus Barberianus Graecus 372*, Zürich 1989, 13, microfiche 5).

Dans les Psautiers Chloudov et Barberini l'ingérence diabolique est davantage soulignée du fait que la scène précédente qui illustre le Psaume 108.6 représente un diable anthropomorphe accompagnant Judas et lui inspirant l'idée du Suicide. Dans l'art tardo et post-byzantin ce schéma selon lequel un ou deux démons coopèrent pour mettre fin à la vie de Judas se rencontre dans l'enluminure du Psautier de Kiev (f. 157r; cf. n. 19), sur la fresque de l'église du monastère Sainte-Trinité, de Pljevlja au Monténégro, 1595 (S. Petković, *The Monastery of the Holy Trinity near Pljevlja*, Beograd 1974, 182 [dessin]), ainsi que dans l'église du monastère de la Panaghia Phanérômeni à Salamine, 1735 (image près du sanctuaire, Lazaridou, *Phanérômeni* (cit. n. 52), vol. 2, 415, vol. 3, Pl. 98).

sieurs représentations de l'Enfer, élaborées surtout dans la périphérie du monde byzantin et dans des milieux monastiques où la punition infligée est en rapport avec le péché commis.⁵⁸

C'est seulement à la fin du XVI^e siècle que l'acte suicidaire est clairement indiqué en tant que raison de la damnation du disciple dans l'image exceptionnelle de l'église épirote Saint-Athanase de Kato Meropi (1584, fig. 11). Comme signalé plus haut, on remarque dans l'espace de l'Enfer, au sein de la composition du Jugement dernier, la transposition du Suicide intitulé par une légende le gibet de Judas.⁵⁹ Judas pend déjà mort comme c'est le cas dans l'écrasante majorité des représentations byzantines du Suicide⁶⁰ ainsi que dans les images post-byzantines qui s'intègrent de façon plus ou moins évidente à la tradition iconographique crétoise. L'inscription identifiant l'image en tant que le gibet de Judas constitue un autre élément faisant preuve de cette transposition dans l'espace de l'Enfer. De la même façon est parfois désigné le thème iconographique de la figure dans la caverne qui amplifie certaines représentations du Suicide à partir du XIV^e siècle. On peut aussi y ajouter que le disciple est représenté vêtu d'un chiton à l'opposé des autres damnés dépourvus de vêtements. Etant donné que son supplice n'est pas indiqué, l'emphase est portée sur le Suicide en tant que cause de sa damnation. Il s'agit de la seule représentation connue où Judas apparaît en Enfer avec sa potence.⁶¹ Le supplice de la pendaison

⁵⁸ Sur ce sujet cf. Garidis, *Études* (cit. n. 10), 88-91; Idem, "Les punitions" (cit. n. 46), 1-18; D. Mouriki, "An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco in St. George near Kouvaras in Attica", *DChAE* pér. IV, 8 (1975-76) 145-171; S. N. Maderakis, "Η Κόλαση και οι ποινές τῶν κολασμένων σὰν θέματα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὶς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης. Α. Εἰσαγωγή: Τὰ Θέματα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὴν Κρήτη (Ἱστορική ἐξέλιξη). Β. Ἡ παράσταση τῆς κολάσεως Γ. Οἱ ποινές Δ. Προβλήματα σχετικά μὲ τὰ θέματα τῆς κολάσεως"; *Υδωρ ἐκ Πέτρας* 1.2 (1978) 185-236, 2.3-4 (1979) 21-80, 3-4.5-6 (1980-1981) 51-130 (tiré à part, résumé en français des trois articles); Tsamakda, *Kakodiki* (cit. n. 24), 203-208, où il y a une bibliographie plus récente et plus spécifique; A. Dekazou, *Οἱ ατομικές τιμωρίες τῶν αμαρτωλῶν στὴν παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ*, Athina 1998-1999; I. Chouliaras, "The post-byzantine iconography of the individual punishments of the sinners in the depiction of Hell in Northwestern Greece. Differences and similarities to the Cretan school of painting", *Zograf* 40 (2016) 143-158 où l'on trouve une bibliographie encore plus détaillée.

⁵⁹ Cf. *supra* le sous-chapitre 3.a.1. *Judas un damné comme les autres*.

⁶⁰ Sur l'évolution du sujet cf. Zarras, "Απαγχονισμός" (cit. n. 2), 30-36; Tsigaras, "Απαγχονισμός" (cit. n. 2), 37-41); D. Mastoraki, *L'iconographie de Judas l'Isariote dans l'art byzantin et post-byzantin. Rapprochements et différences avec ses représentations en Occident et dans l'Orient chrétien*, Thèse inédite de doctorat, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010, vol. 1, 388.

⁶¹ Notons que dans l'imagerie italienne la Pendaison de Judas est introduite dans la scène de l'Enfer du Baptistère de Florence (deuxième moitié du XIII^e siècle), ainsi que dans celle élaborée par Giotto dans la chapelle de l'Aréna à Padoue (1303-1305), voir respectivement

s'applique à grand nombre de pécheurs aux crimes de nature et de gravité variables⁶² mais nulle part n'est désignée la catégorie spécifique des suicidaires, ces derniers faisant d'ailleurs défaut dans les Enfers byzantins.

Remarquons qu'à Saint-Athanase, l'accentuation du crime commis ne concerne pas seulement l'Isariote mais aussi les autres damnés. Leurs péchés d'ordre social ou religieux sont mis en exergue tant par les légendes qui les identifient que par les attributs qui pendent à leurs cous comme on peut le remarquer dans d'autres représentations de l'Enfer.⁶³ De plus, les serpents qui se meuvent autour des damnés mordent des fois le membre corporel coupable soulignant ainsi davantage le crime qui est à l'origine de la damnation.

Notons que l'idée que l'acte suicidaire vouerait Judas à l'Enfer est également évoquée dans l'hymnographie. Romanos dans son Hymne sur la mission des Apôtres, voit dans le suicide un piège dressé par le Diable⁶⁴ alors que dans son Hymne sur la trahison l'association du suicide avec sa damnation est mise en évidence: "Tu gagnes l'Enfer avec le lacet qui t'étrangle [...]" (καταλαμβάνεις Ἄϊδην τὸν βρόχον ἔχων ἀγχόνην [...]).⁶⁵ L'image littéraire que Romanos nous offre s'approche fortement de l'image de Karşı kilise dans laquelle l'Isariote, bien qu'épargné des tourments infernaux, paraît en Enfer avec la corde enlacée autour de son cou. Sans pouvoir parler d'une influence directe de l'hymne sur ce choix iconographique, cette parenté entre la représentation visuelle et l'image poétique permet cependant de considérer le rapport entre l'iconographie et la liturgie en tant que deux différentes composantes qui interagissent pour la mise en scène du récit sacré dans l'espace ecclésial.

I. Hueck, "Le jugement dernier de la coupole du baptistère Saint-Jean à Florence", dans Pace (dir.), *Jugement dernier* (cit. n. 10), 184-190 (187 image) et J. Baschet, *Les justices de l'au-delà*, Roma 1993, 224-225. Sur la chapelle de l'Aréna, cf. aussi U. Schlegel, "On the Picture Program of the Arena Chapel", dans J.H. Stubblebine (éd.), *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, New York 1969, 182-202 (ici 187-188), fig. 74. Pourtant il faut signaler que la Pendaison de Judas a déjà été représentée dans l'art roman, dans des images de grande densité sémantique. A titre seulement d'exemple, on peut mentionner le chapiteau provenant du grand portail de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, attribué au sculpteur Gislebertus (autour de 1130, cf. B.R. Zweig, *Depicting the Unforgivable Sin: Images of Suicide in Medieval Art*, Thèse de doctorat inédite, Boston University 2014, 104-124, fig. 18) ou la troisième statue - colonne de droite du grand portail sud de l'église Santa-Maria la Réal à Sangüesa en Navarre (1170), cf. W. Cook, "Early Spanish Panel Painting in the Plandiura Collection", *The Art Bulletin* 11.2 (juin 1929) 155-186 (ici 158 et fig. 3).

⁶² Cf. *supra* n. 46.

⁶³ Cf. *supra* n. 58.

⁶⁴ *Hymne sur la mission des Apôtres*, strophe 21.4-6, éd. J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode, Hymnes*, vol. 5, *Nouveau Testament (XLVI-LVI)*, Paris 1981, 116-119.

⁶⁵ Strophe 19. 7, éd. J. Grosdidier De Matons, *Romanos le Mélode* (cit. n. 38), 92.

En ce qui concerne le témoignage patristique, Astérios d'Amasée explique la raison pour laquelle, conformément à la doctrine chrétienne, Judas, malgré sa repentance, ne trouve pas le salut. Son suicide en tant que manifestation de désespoir va à l'encontre de l'enseignement chrétien sur l'idée du repentir.⁶⁶ De même, Jean Chrysostome remarque dans son Homélie sur le repentir: “ὄτι γὰρ εἰ ἔζη καὶ αὐτὸς ἐσώθη [...]” (“[...] parce que s’il vivait il serait aussi sauvé”).⁶⁷ Ammonius d’Alexandrie dans le troisième chapitre de son Commentaire sur la première épître de Pierre avance les raisons pour lesquelles l’âme de Judas n’a pas été définitivement sauvée lors de la Descente du Christ aux Enfers. Il souligne entre autres qu’il ne s’est pas contenté de tuer le Seigneur mais qu’il s’est tué aussi lui-même alors qu’il savait que les suicidés subissent le même châtement que les assassins. Selon le même auteur il commit cet acte par égoïsme, ne supportant pas le déshonneur d’être traité de traître, bien qu’il sût qu’en suppliant le Seigneur, il bénéficierait de la rédemption ainsi que Paul, assassin d’Etienne, et Pierre qui avait renié le Christ.⁶⁸ Euthyme Zigabène, dans son Commentaire sur l’Évangile de Matthieu, va plus loin dans ce raisonnement en soutenant que même son repentir une fois la trahison commise fut aussi inspiré par le Diable afin de le pousser au suicide par désespoir.⁶⁹

Il est clair que même si les images singulières de Karşı kilise et de Saint-Athanase de Kato Meropi ne sont pas l’illustration exacte de la parole liturgique et patristique, elles s’accordent cependant avec la conviction de certains auteurs que l’acte suicidaire a voué Judas en Enfer.

3.b.2. La cupidité relie Judas à l’Enfer

Premièrement il faut signaler que dans l’imagerie byzantine et post-byzantine de Judas en Enfer, rien n’implique son attachement à l’argent comme on peut le remarquer dans de nombreuses autres représentations.⁷⁰ D’ailleurs, dans la composition du Jugement

⁶⁶ *Treizième homélie sur le repentir*, éd. PG 40, col. 357.

⁶⁷ Éd. PG 49, col. 282.

⁶⁸ *Fragment sur la première épître de Pierre*, § 3, éd. PG 85, cols. 1608-1609.

⁶⁹ PG 129, col. 705.

⁷⁰ Cette idée se manifeste clairement dans le choix de sa figure pour illustrer les premiers vers du Psaume 36 (35), psaume se référant aux gens déloyaux dans un nombre de psautiers surtout médiobyzantins, cf. *infra* n. 88. Par ailleurs, l’argent en tant que motif de la félonie est suggéré sur certaines représentations post-byzantines de la Cène. Notons à titre d’exemple l’icône de 1516-1517, celle de Bénédicte Emporios, 1606, Venise, collection de l’Institut Hellénique (M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l’Institut Hellénique de Venise*, Venezia 1962, n° 6, Pl. 5 et n° 70, Pl. 50), et celle de Michel Damaskinos, XVI^e siècle, Héraklion, collection de Sainte-Catherine de Sinai (*Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από το Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Catalogue d’exposition, Héraklion, Basilique Saint-Marc, église Sainte-Catherine, du 15 septembre au 30 octobre 1993, Héraklion 1993, 449-451, n° 96, Pl. 96) ainsi que la

dernier, le vice de l'avarice est dénoncé par le personnage du mauvais riche (Luc, 16.19-31). Une légende l'identifie et rend évidente la raison de sa punition.

Par là, l'image de l'Enfer sur le mur ouest du catholikon du monastère de la Panaghia Phanérômeni à Salamine (1735) élaboré par Georges Marcou est remarquable du fait que le mauvais riche, chevauchant la langue du monstre et désigné par une inscription, remplace Judas en tant que protégé du Diable lui-même réduit à un simple démon de taille minuscule (fig. 17).⁷¹ Cette traduction originelle de la formule iconographique dominante souligne l'affinité entre Judas et le mauvais riche reliés par le vice de la cupidité et étant pour cette raison aisément substituables. Notons que la réflexion théologique approfondie qui caractérise l'ensemble du programme iconographique de la Phanérômeni, ainsi que les inscriptions intitulant les scènes soigneusement rédigées, indiquant de la sorte le haut niveau de la culture de leur créateur, ne justifieraient pas l'attribution de cette particularité iconographique à une erreur de transcription de la formule traditionnelle.⁷²

L'association entre l'avidité du disciple, l'acte de la félonie et enfin sa perdition constitue un lieu commun dans la littérature patristique. Eusèbe d'Emèse, dans son Deuxième discours sur la trahison, le qualifie d'adorateur du denier,⁷³ qualificatif qui se retrouve aussi dans les Vêpres du Jeudi Saint (amant de l'argent).⁷⁴ Il souligne encore que c'est à cause de ces trente deniers que Judas se vêtit du manteau de la malédiction et devint l'ami du Diable et l'héritier de la Géhenne. Il fut déchu du chœur des Apôtres et du Trône du Despote et rejoignit le groupe des démons dans le Tartare.⁷⁵ Il est significatif que Jean Chrysostome qualifie la cupidité comme maladie de Judas. Dans sa Quatre-vingtième homélie sur l'Évangile de Matthieu, il soutient que tous les avars souffrent de la maladie de Judas qui l'a poussé au délit de la trahison et finalement à l'Abîme. De plus il fait usage de son exemple dissuasif afin de prévenir son auditoire sur les néfastes conséquences de l'avarice.⁷⁶

fresque au monastère de la Dormition de la Vierge dit "Kalamiou" au Péloponnèse, 1713, [T. Gritsopoulos, "Μονή Καλαμίου Γορτυνίας", *Πελοποννησιακά* 21 (1995) 1-32 (ici 15, fig. 32)]. Sur ce sujet il faut aussi signaler l'image de la Communion des Apôtres dans l'église Sainte-Croix du village Sainte-Irène de Chypre où la bourse est introduite comme signe distinctif du traître [premier quart du XVI^e siècle, Stylianos, *Cyprus* (cit. n. 24), 152, fig. 80]. Cf. D. Mastoraki, *L'iconographie de Judas l'Ischariote* (cit. n. 60), 130, 199, figs. IV.189, 192, 195, 231 et V.32.

⁷¹ Garidis, *Études* (cit. n. 10), 76, Pl. XXVI.52, dessin 34.

⁷² Sur la réflexion théologique dans l'élaboration du programme iconographique de la Panaghia Panérômeni cf. Lazaridou, *Phanérômeni* (cit. n. 52), vol. 2, 486-494.

⁷³ PG 86.1, col. 532.

⁷⁴ *Τριώδιον* (cit. n. 39), 406.

⁷⁵ PG 86.1, col. 533.

⁷⁶ *Quatre-vingtième homélie sur l'Évangile de Matthieu*, éd. PG 58, col. 727.

Il s'ensuit que le remplacement de Judas par le mauvais riche sis dans les bras du Diable sur l'image de la Panaghia Phanérômêni à Salamine, suggérerait que dans la conscience chrétienne, Judas et le mauvais riche sont des figures apparentées par le vice de la cupidité et de ce fait, interchangeables dans l'iconographie de l'Enfer.

3.c. Judas en tant que représentant des dissidents religieux en Enfer

L'iconographie de Judas en Enfer est enrichie par deux représentations singulières dont il fut question plus haut, qui malgré l'écart spatial et temporel qui les sépare et en dépit de leur approche iconographique nettement différente du sujet, réussissent à donner une dimension supplémentaire à l'image de l'Isariote. Plus précisément, tant la fresque byzantine de Karşı kilise (1212) que la représentation bulgare du monastère Saint-Georges à Kremikovci de la fin du XV^e siècle dont malheureusement ne subsiste qu'une inscription, associent le disciple à des renégats de la foi chrétienne en Enfer.

Dans la fresque cappadocienne Judas incarne un rôle protecteur, ceignant de ses bras un groupe de prélats qui sont tourmentés par un démon qui leur tire la barbe (fig. 16a-b). Une inscription le désigne tandis qu'une autre "ΔΕΥΤΕ Υ ΦΙΛΙ ΜŌ IC ΠΙCAN" (Δεϋτε οί φίλοι μου εις πίσσαν, Venez mes amis (aimés) dans la poix) est probablement l'invocation que l'Isariote leur adresse parodiant l'invocation du Christ aux élus (Matthieu, 25.34).⁷⁷ Notons que l'on retrouve ce type d'invitation légèrement modifiée dans la représentation de l'église crétoise Saint-Jean-Baptiste à Deliana (fin du XIII^e-début du XIV^e siècle), cette fois associée non à l'Isariote mais au maître de l'Enfer qui y est désigné comme l'Antéchrist (fig. 4).⁷⁸

Le motif de la damnation des prélats n'est pas clair; leur image peut faire allusion aux ecclésiastiques hérétiques ou à d'autres dissidents religieux au sein de l'Eglise orthodoxe anathématisés parce qu'accusés d'hérésie, reflétant ainsi les controverses théologiques de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle,⁷⁹ aussi bien qu'aux ecclésiastiques qui ont

⁷⁷ Jolivet-Levy, "Image et espace cultuel" (cit. n. 17), 179-180; Eadem, *Cappadoce médiévale* (cit. n. 17), figs. 158, 160; Thierry, "La peinture de Cappadoce" (cit. n. 17), 367-368. Il faut noter que cette invocation est sans doute visualisée sur l'ivoire italo-byzantin du Victoria and Albert Museum (XII^e siècle) où Judas et son maître semblent accueillir les damnés par une gestuelle de leurs mains.

⁷⁸ On peut y lire au-dessus du maître des lieux: Ο Α <N> ΤΗΧΡΙΣΤΟΣ/ ΔΕΥΤΕ Η/ ΦΗΛΗ/ΜΟΥ ΗΣ/ <Σ>Τ[ΟΜΑ]ΤΟΣ (Δεϋτε οί φίλοι μου εις στόματος, Venez mes amis dans la bouche), Lymberopoulou, "Venetian Crete" (cit. n. 18), 87, n. 83.

⁷⁹ Sur l'hypothèse de la mise en relation de l'image avec les dissensions religieuses contemporaines, cf. Jolivet-Levy, "Image et espace cultuel" (cit. n. 17), 180 (où il y a une bibliographie relative). Il est à mentionner qu'outre la menace des hérésies et de l'Islam, des querelles doctrinales déchirent l'orthodoxie tout au long du XII^e siècle dont la plus tenace portait sur



Fig. 10a. Grèce, Eubée, Ano Vathia, monastère Saint-Nicolas, catholicon, 1555-1565, détail de l'Enfer, fresque. © Archive de Ioannis Chouliaras



Fig. 10b. Détail de l'image 10a



Fig. 11. Grèce, Epire, région de Pogoni, Kato Meropi, Saint-Athanase, 1584, détail de l'Enfer, fresque. © Archive de Ioannis Chouliaras



Fig. 12. Macédoine, monastère de Pološko, Saint-Georges, 1343-1345, détail du Suicide de Judas, fresque. Popova, “La représentation de Judas” (cit. n. 2), fig. 2



Fig. 13. Grèce, Epire, Ioannina, île du lac, monastère Saint-Jean-des-Philanthropinon, catholicon, 1531-1532, Repentir et Suicide de Judas, fresque ; reproduit de M. Acheimastou-Potamianou, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπητών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Athènes 2004², fig. 19



Fig. 14. Grèce, Thessalie, Tsaritsani, Saint-Nicolas, 1615, Repentir et Suicide de Judas, fresque. © Archive de Ioannis Chouliaras



Fig. 15. Grèce, Thessalie, Vytoumas, monastère de la Dormition de la Vierge, chapelle, 1559, Descente aux Limbes. © Archive de Ioannis Chouliaras



Fig. 16a. Turquie, Cappadoce, près de Gülşehir, Karşı kilise, 1212, Enfer, fresque ; reproduit de Jolivet-Levy, *Cappadoce médiévale* (cit. n. 17), fig. 158



Fig. 16b. Détail de l'image 16a



Fig. 17. Salamine, monastère de la Panaghia Phanérômeni, 1735, détail de la gueule d'Enfer, dessin ; reproduit de Garidis, *Études* (cit. n. 10), dessin 34



Fig. 18. Moskva, Gosudarstvennyi Istoričeskij Muzei, Mosq. gr. 129 (Psautier Chludov), f. 32v, deuxième moitié du IX^e siècle, miniature de Judas ; reproduit de M. Sčepkina, *Miniatjury Hludovskoj psaltyri*, Moskva 1977



Fig. 19. Londres, British Library, Add. 19352, f. 40v, peintre Théodore, 1066, Judas, miniature du psautier dit de Théodore. © British Library



Fig. 20. Grèce, Epire, Kalentzi, Sainte-Paraskevi, 1610-1615, Repentir et Suicide de Judas, fresque. © Archive de Ioannis Chouliaras

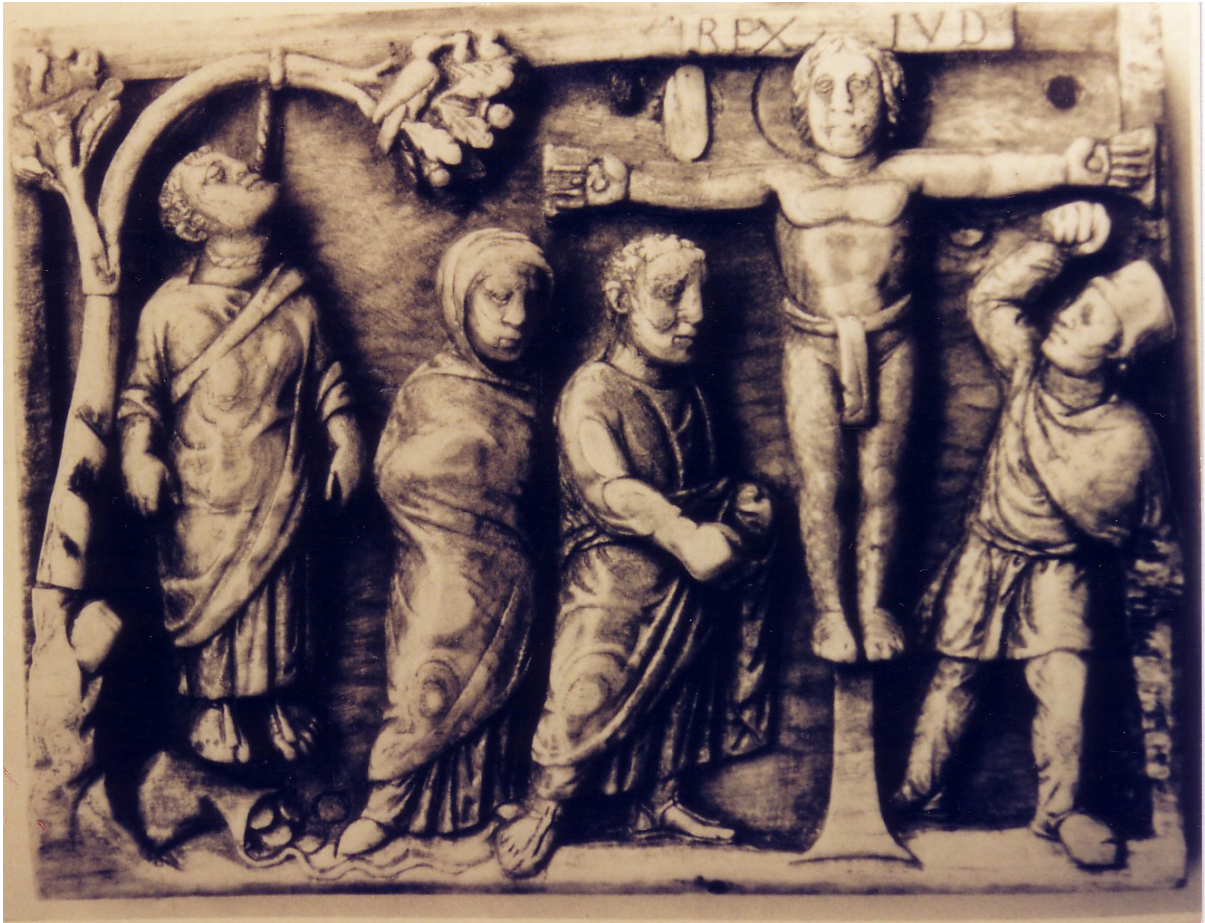


Fig. 21. London, British Museum, 420-430, Suicide de Judas et Crucifixion du Christ, plaquette d'ivoire ; reproduit de H. Kessler, "Narrative representations", dans K. Weitzmann (dir.), *The Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh century, Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, New York 1979*, n.° 452

déserté le peuple après la conquête turque afin d’obtenir des diocèses plus rentables.⁸⁰ Cette ambiguïté dans la signification de leur présence n’est pas fortuite: les causes de leur damnation étaient probablement évidentes pour les contemporains alors que ce caractère imprécis réussit à conférer une envergure plus globale à l’image. Bien que les ecclésiastiques dissidents soient fréquents dans les Enfers picturaux⁸¹ et qu’ils soient souvent mentionnés dans les canons ecclésiastiques, l’illustration de Judas comme leur ange gardien reste cependant unique dans les images de l’Enfer de l’art byzantin. De toute évidence l’Iscariote, ayant trahi la parole du Christ, ne peut que s’élever en champion de tous ceux qui, bien qu’ayant suivi l’Enseignement du Christ, le contredisent pourtant par leurs actes.⁸²

De plus, il est intéressant de signaler que dans la représentation de Karşı kilise la neutralité de la physionomie de Judas qui est de règle dans ses images en Enfer se trouve légèrement mise en cause (fig. 16b). Son visage est représenté strictement de profil et

l’interprétation de la parole du Christ *Mon Père est plus grand que moi* (Jean 14.28) et laquelle durera jusqu’ à l’époque du patriarche Michel Autoreianos (1208-1214) malgré la définition de la doctrine par l’empereur Manuel lors du synode de 1166. On pourrait aussi se référer au cas des deux évêques de Cappadoce jugés et condamnés –sans fondement suffisant– de bogomilisme en 1143, procès reflétant la tension au sein de l’Orthodoxie due entre autres raisons à la menace de l’expansion des hérésies dont le Bogomilisme qui était d’actualité à ce moment-là, cf. J. Gouillard, “Quatre procès de Mystiques à Byzance (vers 960-1143) Inspiration et autorité”, *Revue des Études Byzantines* 36 (1978) 5-82 (ici 39-45). Sur le sujet des controverses théologiques J. Gouillard, “Le Synodikon de l’orthodoxie: édition et commentaire”, *Travaux et Mémoires. Centre de Recherche d’histoire et civilisation byzantines* 2 (1967) 1-316 (ici 216-226). En ce qui concerne l’influence des discordes théologiques contemporaines sur l’iconographie cappadocienne, l’exemple du décor de l’église B de Tatların (1215) dont l’auteur avait réalisé une partie des peintures de Karşı kilise en est éloquent, cf. C. Jolivet-Levy, “Art chrétien en Anatolie turque: le témoignages de peintures inédites à Tatların”, dans A. Eastmond (éd.), *Eastern Approaches to Byzantium, Papers from the Thirty-third Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Warwick, Coventry, mars 1999*, Aldershot 2001, 133-145.

⁸⁰ Hypothèse avancée par N. Thierry, “La peinture de Cappadoce” (cit. n. 17), 367.

⁸¹ Notons à titre d’exemple l’archimandrite malhonnête dans la chapelle Saint-Georges à Kalyvia Kouvara en Attique, XIII^e siècle [Mouriki, “An Unusual Representation” (cit. n. 58), 149, 158-159, Pl. 88] le moine infidèle, à l’église chypriote de la Vierge Phorviotissa (d’Asinou) à Nikitari, 1332-1333 [Stylianou, *Cyprus* (cit. n. 24), 134] et le moine blasphémateur (ὁ Γούμενος ὁ λέγων ὁ διάβολος, l’abbé qui énonce souvent le diable) à Saint-Jean dans le village Asphentiles en Crète, deuxième moitié du XIV^e siècle [Maderakis, “Κόλαση” (cit. n. 24), 210]. Sur ce sujet voir aussi Garidis, “Les punitions” (cit. n. 46), 2, 7 *et passim*; Idem, *Études* (cit. n. 10), 84-87, *et passim*. Plus particulièrement, concernant les églises de Crète, cf. Tsamakda, *Kakodiki* (cit. n. 24), 204-205, 208 (où l’on peut trouver la bibliographie antérieure).

⁸² De tels phénomènes sont rapportés par les canons ecclésiastiques, cf. G. Rallès – M. Potlès, *Σύνταγμα τῶν Θείων καὶ Ἱερῶν Κανόνων τῶν τε Ἀγίων καὶ πανευφήμεων Ἀποστόλων καὶ τῶν Ἱερῶν Οἰκουμενικῶν καὶ Τοπικῶν Συνόδων καὶ τῶν κατὰ μέρος Ἀγίων Πατέρων*, Athina 1852, vol. 1, 61-63, 204, vol. 2, 58-60, 151-154, 217-225 *et passim*.

ses traits sont simplifiés: le nez grossier et la bouche pincée lui confèrent un air revêche. De plus, sa figure aux tons roux n'est pas sans évoquer le fleuve de braise qui domine les enfers byzantins. Il s'ensuit que le peintre éprouve le besoin de souligner son caractère haineux en lui conférant un visage inamical, sans pour autant exagérer dans ce choix iconographique.

Enfin, la figure minuscule nue et de couleur rouge que le Diable garde en son sein représente l'âme d'un damné anonyme. Dans d'autres représentations elle est identifiée à Judas mais comme aucune inscription n'accompagne cette figure à Karşı kilise on ne pourrait soutenir avec certitude une éventuelle double représentation du disciple félon en Enfer.

Il s'agit donc d'une image qui, déviant de la formule stéréotypée du sujet, met l'accent non seulement sur l'identité des damnés mais aussi sur le rôle de l'Isariote dans l'espace infernal en l'érigeant comme défenseur des religieux indignes de leur office.

Dans la représentation sur le côté extérieur du mur occidental de l'église de l'ancien monastère bulgare Saint-Georges à Kremikovci⁸³ –comme il fut fait mention plus haut– une inscription portant le nom de Judas témoigna, selon la mention d'André Grabar, de sa présence en Enfer. L'Isariote, dépouillé du pouvoir que sa place privilégiée dans les bras du Diable lui octroie dans la majorité des cas, a été représenté parmi les pécheurs, dont des dissidents illustres comme Origène ou Arius, représenté se jetant dans la mare de feu, tête la première, mains et cous liés, une pierre attachée aux pieds.⁸⁴ Il est possible donc de discerner, dans un contexte iconographique bien évidemment absolument dif-

⁸³ Grabar, *Bulgarie* (cit. n. 42), vol. 1, 334.

⁸⁴ Certains aspects de la théologie d'Origène ont provoqué des réactions posthumes de la part d'un nombre de théologiens qui l'ont accusé d'être l'instigateur d'idées hérétiques. Certaines de ses thèses ont été définitivement condamnées lors du Cinquième Concile œcuménique de Constantinople en 553. Notons que les personnages d'Arius et d'Origène figurent dans la liste des pécheurs énumérés dans la vie de saint Basile le Jeune (vers le milieu du IX^e siècle), texte largement diffusé durant la période tardo et post-byzantine, cf. C. Angelidi, *Ὁ βίος τοῦ Ὁσίου Βασιλείου τοῦ Νέου*, Ioannina 1980, 200-201; D.F. Sullivan – A.-M. Talbot – S. McGrath, *The life of Saint Basil the Younger, Critical Edition and Annotated Translation from the Moscow Version*, Washington D.C. 2014, 44, 47, 566-568, 572, 576, 582-586. Dans la partie V.89, 19-38, le Christ adresse à Origène des paroles virulentes en se demandant comment il a pu dévier du chemin qui le conduirait à la vie éternelle et l'incite à voir autour de lui toutes les âmes qu'il a induites dans le péché en les emportant avec lui dans la géhenne (*ibidem*, 584). Dans l'art visuel on les retrouve parmi une multitude d'hérétiques dans l'image de l'Enfer de la cathédrale de la Nativité de la Mère de Dieu au monastère de Snetogory à Pskov (1313). Judas, cependant, y occupe sa place habituelle dans le giron de Satan, cf. V. D. Sarab'janov, "La cathédrale de la Nativité de la mère de Dieu au monastère de Snetogory à Pskov", dans Pace (dir.), *Le Jugement dernier* (cit. n. 10), 93-94.

férent de celui de Karşı kilise, le même désir de le signaler parmi les renégats de la foi chrétienne. De toute évidence, son acte de trahison, qui selon les exégètes chrétiens visait la mort du Christ, le rend égal à ceux qui, selon l'argumentation chrétienne, ont, chacun à sa manière, essayé de déstabiliser l'orthodoxie.⁸⁵

Notons par ailleurs, que l'association de l'Isariote aux subversifs de la foi orthodoxe n'est pas opérée dans les sources écrites. De ce fait, la formule comminatoire présente dans un manuscrit de 1112 provenant du monastère des Prêtres (τῶν Ἱερέων) à Paphos, écrit par le moine Clément (Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. gr. 1531) où Judas est clairement associé aux apostats, mérite l'attention: en effet, le voleur du manuscrit recevrait l'anathème qui frappa en commun Judas et les autres apostats:

“Ὅστις οὖν βουλιθ(ῆ) <ἄραι ?> τήνδε τὴν βίβλον ἀπὸ τῆς τοιαύτης μονῆς· ἢ εὐλόγως ἢ ἀνευλόγως [...εἶ]. πρῶτον μὲν κληρονομεῖ τὸ ἀνάθεμα. τὴν ἀρὰν τῶν ἁγίων θεοφόρων πατέρων. καὶ ἡ μερὶς αὐτοῦ μετὰ Ἰούδα τοῦ καὶ προδότου καὶ τῶν λοιπῶν ἀποστατῶν.”

(“Que celui qui souhaite soustraire ce livre à ce monastère, avec ou sans raison [...], qu'il hérite premièrement de l'anathème, de la malédiction des saints Pères Théophores et de la part de Judas le traître et du reste des apostats.”)⁸⁶

Bien que la connivence de l'Isariote avec les dissidents de la foi chrétienne ne soit pas nettement indiquée dans les sources écrites ou dans l'iconographie byzantine et post-byzantine, force est pourtant de constater que son affiliation aux impies, en tant que leur représentant est effectuée aussi bien dans le langage écrit que dans le langage visuel. Ce rapprochement apparaît clairement dans le choix de sa figure, identifiée par des légendes, pour illustrer les premiers versets du Psaume 36 (35)⁸⁷ se référant aux gens

⁸⁵ Sur la représentation des hérétiques, cf. L. Kaute, “Häresie, Häretiker”, dans E. Kirschbaum – W. Braunfels et al., *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 2, Fribourg-en-Brisgau 1970, cols. 216-221; C. Walter, “Heretics in Byzantine Art”, *Eastern Christian Review* 3 (1970) 40-49 (réédité dans C. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, London, Variorum Reprints, 1977).

⁸⁶ C. Michel, “Anathème”, *DACL*, vol. 1.2, Paris 1907, cols. 1926-1940 (ici 1937); on a corrigé la transcription dans plusieurs endroits.

⁸⁷ D'après les exégètes chrétiens ces versets se réfèrent soit à David qui les avait écrits après sa contrition (Eusèbe de Césarée, *Commentarii in psalmos*, PG 23, cols. 316-317, Théodoret de Cyr, *Interpretatio in psalmos*, PG 80, cols. 1120-1121), soit aux pécheurs en général (Didyme d'Alexandrie, *Fragmenta in psalmos*, PG 39, col. 1333), soit aux Juifs (Athanase d'Alexandrie, *Expositiones in psalmos*, PG 27, col. 176), C. Walter, “Christological themes in the Byzantine Marginal Psalters from the ninth to the eleventh century”, *REB* 44 (1986) 269-287 (ici 280) (réédité dans C. Walter, *Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery*, London, Variorum Reprints, 1993). Quant à l'illustration du psaume par la figure de l'Isariote, cf.

déloyaux dans nombre des psautiers pour la plupart médio-byzantins (figs. 18 et 19).⁸⁸ Judas, dissocié de tout contexte narratif et associé à l'argent de la trahison, s'élève en archétype de l'impiété.⁸⁹ Il est "l'illégal qui n'a pas voulu comprendre (συνιέναι)", comme le désignent les légendes qui accompagnent les miniatures des Psautiers Chludov (f. 32v) et Pantocrator (f. 42r) représentant par-là les transgresseurs de la Loi divine dont le psaume traite.

Faire de Judas le parangon de la déloyauté est une idée que l'on retrouve également dans les écrits patristiques. Judas est chargé d'un bon nombre de défauts sans pour autant jamais l'indiquer explicitement comme modèle de tout vice. On a déjà évoqué à propos de l'image du catholikon de la Panaghia Phanérômeni à Salamine son association au vice de la cupidité opérée dans les sources écrites. On peut aussi se référer à la stigmatisation de l'ingratitude et de la perfidie par l'intermédiaire du visage de Judas comme le fait par exemple Eusèbe d'Emèse dans son Deuxième discours sur la trahison, où il insiste sur le caractère ingrat et rusé du disciple.⁹⁰ En outre, Jean Chrysostome, dans son Homélie sur l'Évangile de Jean, rapporte que l'Isariote était tellement perfide que cela semblait impossible à Jean et aux autres disciples que l'un des leurs fut autant plongé dans l'illégalité.⁹¹ Le même auteur, dans l'une de ses homélies sur la trahison, insiste sur la duplicité du comportement de l'Isariote lors de la

S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978, psaume 35.

⁸⁸ Psautier Chludov, f. 32v [deuxième moitié du IX^e siècle, Sčepkina, *Miniatjury* (cit. n. 57), f. 32]; Psautier Pantocrator (Hagion Oros, Mone Pantokratoros, 61, f. 42r, deuxième moitié du IX^e siècle, S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, Pantocrator 61*, Paris. gr. 20, *British Museum 40731*, Paris 1966, 24, Pl. 5, fig. 18); Psautier de Bristol, London, British Library, Add. 40731, f. 57v (autour de 1000, Dufrenne, *L'illustration*, 57, Pl. 51); Psautier de Théodore, f. 40v (1066), cf. Der Nersessian, *Psautiers grecs* (cit. n. 57), 30, Pl. 23, fig. 70); Psautier du Sinaï (Mone tes Hagias Aikaterines, Sinaï. gr. 48, f. 41v (1075), cf. Chr. Havice, "The marginal miniatures in the Hamilton Psalter (Kupferstichkabinett 78 A 9)", *Jahrbuch der Berliner Museen* 26 (1984) 79-142 (ici 106)); Psautier Barberini, f. 60 [fin du XI^e siècle, Anderson et al., *The Barberini psalter* (cit. n. 57), 60, microfiche 2); Psautier Hamilton, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 78 A 9, f. 89v (circa 1300, Chr. Havice, *The Hamilton Psalter in Berlin, Kupferstichkabinett 78 A 9*, Pennsylvania State University 1978, 207, 399, fig. 61; I. Westerhoff-Sebald, *Der moralisierte Judas. Mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild*, Thèse inédite de doctorat, Université de Zurich 1996, fig. 49).

⁸⁹ La nature de la transgression est illustrée par l'adjonction de l'argent en tant que signe distinctif de Judas, sauf pour le Psautier du Sinaï, f. 41v. En effet, l'association de l'Isariote tenant les deniers de la trahison ou les ayant à côté de lui, dans le Psaume 35, l'impose, comme modèle de tout homme cupide, ainsi que le décrivent d'ailleurs les sources écrites.

⁹⁰ Éd. PG 86 (1), cols. 532-533.

⁹¹ LXXII homélie sur l'Évangile de Jean, éd. PG 59, col. 391.

dernière cène où il faisait semblant d'ignorer le projet de la trahison, le comparant au loup qui d'un bêlement d'agneau déguise sa voix.⁹²

A l'évidence, Judas incarne dans les sources écrites le visage multiple de la mal-honnêteté, que les autres impies ne font qu'imiter en agissant de la même manière. Il n'est donc guère étonnant que Jean Chrysostome conseille à son auditoire de ne pas être Judas: "Que personne ici ne soit Judas, ne se moque de son voisin, que personne ne soit malin, que personne ne cache du poison dans son cœur".⁹³

Par conséquent, bien que ni les témoignages patristiques, ni les textes liturgiques ne relient clairement le disciple félon à des dissidents célèbres de l'orthodoxie, l'élévation de sa figure en tant que l'impie par excellence semble être une certitude dans les textes. De ce point de vue, les deux représentations ici examinées, pour lesquelles aucun lien iconographique ne peut être établi tant à cause de leur distance chronologique et spatiale, qu'en raison de leur interprétation diamétralement différente du sujet, concrétisent cette idée tout en témoignant de la même aspiration de promouvoir l'Isariote en parangon des subversifs de la foi chrétienne.

4. Une présence angélique pour la fin de Judas?

Dans le cadre de cette étude des images de la damnation de Judas, il convient de s'arrêter sur une fresque unique du Suicide qui doit évoquer le destin du disciple dans l'au-delà de façon singulière. Plus précisément, dans l'église épirote de la Sainte-Paraskevi à Kalentzi dont le décor date de 1610-1615,⁹⁴ l'image du Suicide de l'Isariote est enrichie par un détail insolite (fig. 20). Sur le mur occidental de l'église, à droite de la Dormition de la Vierge et faisant pendant à la Trahison, sont illustrés les deux derniers épisodes de la vie de l'Isariote, à savoir son Repentir et son Suicide dans le sens inverse de celui de la narration comme c'était le cas dans les œuvres des peintres crétois du XVI^e siècle et comme on le rencontre dans certaines images du XVII^e siècle en Thessalie, mais aussi en Grèce du Nord-Ouest.⁹⁵ Dans la représentation du Suicide, ce qui retient l'attention,

⁹² Éd. PG 50, col. 718.

⁹³ *Deuxième homélie sur la trahison de Judas*, éd. PG 49, col. 389 : "[...] μηδεις ἔστω Ἰούδας ἐνταῦθα δολιευόμενος τοὺς πλησίον αὐτοῦ, μηδεις πονηρὸς, μηδεις ἔχων ἰὸν ἐγκεκρυμένον ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ [...]"

⁹⁴ I. Chouliaras, *Οἱ τοιχογραφίες του ναοῦ της Γέννησης της Θεοτόκου στην Κορίτιανη. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακῆς ζωγραφικῆς του α' μισοῦ του 17^{ου} αἰῶνα στα Κατσανοχώρια*, Ioannina 2015, 90.

⁹⁵ A titre d'exemple citons Saint-Nicolas à Velvendos dans la région de Kozani en Macédoine (1591), cf. S. Pelekanidis, "Μεσαιωνικά Μακεδονίας", *AD* 16 (1960), B, Chroniques, 222-231 (ici 228-229), Pl. 202a; le monastère de l'Annonciation dit "Sossinou" à Parakalamos

outre l'homme nu dans la caverne identifié comme susdit à l'Isariote, c'est surtout la figure d'un ange nimbé représenté au-dessus de l'arbre d'où pend le corps inerte de Judas.⁹⁶ Cette approche inopinée du Suicide est probablement répétée, comme l'indiquent les traces d'une figure dans la partie supérieure gauche de la scène, à l'église Saint Nicolas du même village⁹⁷ décorée en 1630 par un ou plusieurs membres de cet atelier⁹⁸ originaires d'Epire et probablement de la région de Katsanochoria près d'Ioannina.⁹⁹ Notons que ce détail ne trouve pas de parallèles dans l'iconographie byzantine et post-byzantine du sujet. En revanche, on a déjà vu que dans certains psautiers à peintures marginales c'est un diabolin qui est inséré dans la scène encourageant et aidant Judas dans son œuvre d'autodestruction.¹⁰⁰

Pourrait-on supposer que l'intégration de l'ange au-dessus du gibet sous-entendrait une reconsidération, ne serait-ce que provisoire, de son destin post-mortem? Avant de répondre à cette interrogation il serait intéressant de remarquer que la conviction sur la damnation de Judas est nuancée dans les écrits de certains exégètes. C'est le cas d'Origène –dont l'œuvre n'était cependant pas entièrement agréée par l'Eglise– qui, dans le deuxième livre de son œuvre *Contra Celse*, considère sa repentance comme preuve que son caractère n'était pas entièrement corrompu et que des traces de l'enseignement de Jésus survivaient toujours en lui.¹⁰¹ Le même auteur est le témoin par excellence de l'idée de l'apocatastase universelle fondée sur un passage des Actes d'après lequel Pierre fait mention d'une restauration universelle à la fin des temps (Actes 3, 20-21) ainsi que sur un extrait de la première épître de Paul aux Corinthiens (1 Co, 15, 23-28) où il est ques-

d'Epire (1602), cf. I. Chouliaras, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι*, Thèse dactylographiée de doctorat, Panepistimio Ioanninon 2006 (éditée par la Fondation Rizarios d'Athènes en 2009), vol. 1, 75, n. 672), Saint-Georges à Domenico (1611), cf. A. Pasali, *Ναοί της Επισκοπής Δομένικου και Ελάσσονος. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική*, Thessaloniki 2003, 62, fig. 13; D. Mastoraki, *L'iconographie de Judas l'Isariote* (cit. n. 60), vol. 1, 339, vol. 3, figs. VIII.30, 36, 41, 44, 46, 47, 48, 50, 56, 65, 67.

⁹⁶ Chouliaras, *Οι τοιχογραφίες* (cit. n. 94), 85-86, fig. 75.

⁹⁷ Chouliaras, *Οι τοιχογραφίες* (cit. n. 94), 107, fig. 92.

⁹⁸ Le rapport entre les deux décors est beaucoup plus évident pour Saint-Nicolas et le narthex de Sainte-Paraskevi qui a été décoré ultérieurement mais il y a aussi des affinités stylistiques avec le décor de la nef de Sainte-Paraskevi ainsi qu'iconographiques avec celui de Saint-Athanasios de Kleidonia élaboré par un ou plusieurs membres de cette équipe en 1617. L'entretien des fresques de Saint-Nicolas pourrait jeter plus de lumière sur l'identité des peintres ainsi que sur leur rapport avec ceux qui ont travaillé à Sainte-Paraskevi, cf. Chouliaras, *Οι τοιχογραφίες* (cit. n. 94), 119-120.

⁹⁹ Chouliaras, *Οι τοιχογραφίες* (cit. n. 94), 94.

¹⁰⁰ Cf. *supra* n. 57.

¹⁰¹ PG 11, cols. 815-816.

tion de la soumission finale de tous les êtres à Dieu. Du fait de la bonté de Dieu, Origène hésite à parler d'une éternité de la peine de tous les damnés, considérant que la notion du libre arbitre s'identifie à l'adhésion au Bien. Cependant, cette théorie de l'apocatastase a été définitivement condamnée par le Cinquième concile de Constantinople (553).¹⁰² Aussi, Théophylacte d'Ohrid dans son Commentaire sur l'Évangile de Matthieu interprète-t-il son suicide comme le chemin le plus rapide pour retrouver son ancien maître et lui demander le pardon.¹⁰³

Pourtant, il est important de souligner que ces voix dissidentes prônant la clémence sur le cas de l'Isariote restent marginales et leur portée dans l'art est inexistante. D'ailleurs, dans les représentations en question, l'association de ce détail avec le thème de l'homme nu dans la caverne ne permettrait en aucun cas de parler ne serait-ce que d'une suggestion de salut pour l'âme du disciple.

On pourrait cependant s'interroger de savoir si les images du Suicide dans les deux églises épirotes évoquent par l'adjonction de l'ange au-dessus de la Pendaison la libération de l'âme du disciple selon le dogme de la Descente du Christ dans les Limbes. D'après cette doctrine chrétienne insinuée sporadiquement dans le Nouveau Testament¹⁰⁴ et développée dans la littérature patristique,¹⁰⁵ toutes les âmes eurent la possibilité d'être sauvées à condition qu'elles eussent accepté librement l'enseignement du Christ. Ammonius d'Alexandrie, dans le troisième chapitre de son Commentaire sur la première épître de Pierre, soutint que même l'âme de Judas a été délivrée de ses chaînes infernales, du fait

¹⁰² Livre de Justinien contre Origène, éd. PG 86/1, cols. 989-990. Sur l'apocatastase chez Origène, cf. H. Crouzel, "L'Apocatastase chez Origène", dans L. Lies (éd.), *Origeniana Quarta: Die Referate des 4 Internationalen Origeneskongresses (Innsbruck 2-6 septembre 1985)*, Innsbruck – Wien 1987, 282-290 (réédité dans H. Crouzel, *Les fins dernières selon Origène*, London, Vario-rum Reprints, 1990); Idem, "L'Hadès et la Géhenne selon Origène", *Gregorianum* 59 (1978) 291-329 (réédité dans H. Crouzel, *Fins dernières*) et aussi L. Kretzenbacher, *Versöhnung im Jenseits*, München 1972, 22-24.

¹⁰³ PG 123, col. 460. Michel Glykas dans ses *Quaestiones in Sacram Scripturam*, § 17, réfute cet argument en soutenant que l'Isariote ne pouvait pas savoir que le Christ descendrait dans l'Hadès pour y prêcher. Par ailleurs, il se réfère au chroniqueur Georges Cédrene selon lequel Judas repoussa plusieurs tentatives des disciples qui cherchaient à le convaincre de faire pénitence et, lorsqu'il apprit que Jésus s'éleva, il se gonfla et se rompit au milieu, voir éd. PG 158, cols. 905-908 et S. Eustratiadès, *Μιχαήλ τοῦ Γλυκᾶ. Εἰς τὰς ἀπορίας τῆς Θείας Γραφῆς*, Alexandria 1912, vol. 2, 116-117. Sur la mention faite par Georges Cédrene, voir éd. L. Tartaglia, *Georgii Cedreni Historiarum Compendium*, Roma 2016, § 232.

¹⁰⁴ 1^{ère} épître de Pierre 3.19-20 et 4. 6.

¹⁰⁵ Sur ce sujet cf. I. Karmiris, *Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ ἐξ ἐπόψεως ὀρθοδόξου*, Athina 1939, 124-143 (ici 136, n. 2); A. Gounelle, *La Descente aux Enfers. Institutionnalisation d'une croyance*, Paris 2000, 72-74.

qu'il ne fut pas possible que la Mort tinsse encore captives les âmes lors de la présence du Christ en Enfer, sans cependant que sa salvation ne fût définitive, ce que rapporte aussi Michael Glykas dans sa dix-septième épître.¹⁰⁶ Comme dit plus haut, Ammonius précise que Judas, bien que délivré de ses chaînes lors de la Descente du Christ aux Enfers, n'appartient pas aux âmes à jamais sauvées du fait que non seulement il n'ignorait pas l'enseignement du Christ mais aussi que lui-même était prêcheur de la parole du Christ ainsi que bénéficiaire de la grâce divine. De plus, prenant conscience de son crime il a opté pour le suicide au lieu de supplier la miséricorde divine par un sincère repentir.¹⁰⁷

Il convient de signaler que d'une telle manière a été considéré le détail de l'oiseau qui nourrit ses petits introduit dans le feuillage de l'arbre d'où pend Judas sur la plaquette d'ivoire datée de 420-430 représentant la Crucifixion et le Suicide de Judas, aujourd'hui conservée au British Museum (fig. 21). Plus précisément, cet élément iconographique a été interprété comme l'âme de l'Isariote libérée de ses chaînes infernales lors du séjour du Christ aux Enfers sans pour autant gagner le Paradis.¹⁰⁸ Cependant, nous sommes plus enclins à considérer cet ajout iconographique comme un élément en accord avec l'esprit naturaliste encore sensible dans l'art paléochrétien plutôt que comme la représentation suggestive de la délivrance provisoire de l'âme du disciple. Remarquons d'ailleurs que l'adjonction de ce détail met en relief le contraste déjà connu par le discours patristique et liturgique¹⁰⁹ entre la pureté et la continuité de la vie dont l'oiseau nourrissant ses oisillons est la métaphore – assurée pour l'humanité par la Crucifixion du Christ représentée dans l'image juxtaposée – avec le visage horrible de la Mort offert par le Suicide.

En ce qui concerne les images du Suicide dans les deux églises de Kalentzi, on ne peut exclure l'idée que le détail en question ferait allusion à l'âme provisoirement délivrée du disciple lors de la Descente du Christ aux Enfers alors que sa damnation finale et éternelle est suggérée par la figure nue dans la caverne. On est en présence d'une représentation décidément atypique du Suicide, qui tout en reproduisant le schéma répandu dans la peinture post-byzantine d'Epire de la figure nue en décomposition identifiée à l'Isariote possédé, fait également état d'une approche inhabituelle du sujet résultant soit du savoir

¹⁰⁶ “Ἐπιβεβαιοὶ δὲ ταῦτα καὶ ὁ πρεσβύτερος Ἀμμώνιος λέγων ὅτι τοῦ Χριστοῦ κατελθόντος εἰς ἄδην αἱ ψυχαὶ πᾶσαι καὶ αὐτὴ ἡ τοῦ Ἰουδα τῶν δεσμῶν μὲν ἀπελύθησαν, οὐκέτι δὲ καὶ πᾶσαι τῷ Χριστῷ συνανήλθοσαν, μόναι δὲ αἱ πιστεύσασαι [...]” (Michel Glykas, ép. 17, PG 158, col. 905C).

¹⁰⁷ PG 85, cols. 1608-1609. Cf. aussi supra le sous-chapitre 3.b.1 *La damnation, conséquence du suicide*.

¹⁰⁸ Zarras, “Ἀπαγχονισμός” (cit. n. 2), 31.

¹⁰⁹ Mentionnons à titre d'exemple le troaire lu lors des mâtines du mardi saint où la mort du disciple au gibet est mise en contraste avec la rédemption dont jouissent tous ceux qui célèbrent avec ardeur la Passion du Christ, *Τριώδιον* (cit. n. 39), 384.

théologique du concepteur du programme et/ou des artistes,¹¹⁰ soit de la reproduction d'un prototype aujourd'hui perdu. Notons que l'enrichissement de la représentation avec ces éléments s'accorde avec le pluralisme iconographique qui caractérise l'ensemble du décor peint tant à Sainte-Paraskevi qu'à Saint-Nicolas à Kalentzi où l'on peut observer la coexistence dans la même scène de détails provenant de différents prototypes.¹¹¹

5. *Synopsis et conclusions*

Plusieurs remarques dignes d'intérêt s'imposent concernant l'étude des images de Judas en Enfer. Dans l'écrasante majorité des exemples, il est représenté installé sur les genoux du Diable qui, assis sur le monstre infernal, le protège paternellement. A l'exception de la fresque de Karşı kilise où on peut discerner une tendance d'enlaidissement du disciple, dans les autres images le rendu de sa physionomie est neutre. Cette formule iconographique qui ne laisse aucun doute sur sa damnation tout en mettant l'accent sur le lien privilégié qu'il a noué avec le prince des Enfers fait écho aux sources écrites qui insistent sur cette relation interdite sans pour autant qu'elles s'en soient inspirées directement. Dans les textes évangéliques, sa damnation est suggérée, mais des précisions concernant les raisons et les modalités de celle-ci sont passées sous silence. En revanche, son rapport avec le Diable est particulièrement souligné dans les Évangiles de Luc et de Jean et développé par les auteurs ecclésiastiques. Epiphane de Chypre concrétise ce lien en tant que relation entre père et fils. Ainsi voit-on que bien que la représentation de l'Isariote en Enfer ne dérive pas directement des sources écrites, elle reflète cependant la certitude de sa damnation éternelle ainsi que son lien avec le Mal évoqué tant dans les sources évangéliques que dans les textes patristiques et liturgiques.

Un riche fonds patristique justifie ce choix iconographique. On a remarqué que, dans la fresque considérablement détériorée du catholikon de Sucevița, l'apport de textes apocryphes et notamment du récit des Actes de Pilate enrichit la représentation stéréotypée avec le détail insolite du coq suggérant tant dans le récit apocryphe que dans l'image en question la résurrection du Christ, voire sa victoire finale sur le Mal, idée qui traverse d'ailleurs l'ensemble du programme iconographique de Sucevița.

Certaines représentations qui dévient de cette formule dominante ont attiré notre attention. De prime abord, on a présenté certaines fresques post-byzantines dans les-

¹¹⁰ Notons aussi que l'introduction des prophètes dans plusieurs scènes du programme de Saint-Nicolas à Kalentzi témoigne également d'un certain savoir théologique de la part des peintres qui n'hésitent cependant pas à fragmenter les cycles iconographiques à l'encontre de l'enchaînement temporel des événements, cf. Chouliaras, *Οι τοιχογραφίες* (cit. n. 94), 118.

¹¹¹ Chouliaras, *Οι τοιχογραφίες* (cit. n. 94), 119.

quelles Judas échoué des bras protecteurs du Diable flottait comme les autres damnés dans la mare de feu. L'idée d'un Judas tourmenté parmi les autres damnés transparait aussi dans l'image singulière de l'église épirote Saint-Athanase à Kato Meropi de la fin du XVI^e siècle, qui met cependant l'accent surtout sur la raison de sa damnation. Il est évident qu'aucun rapport entre ces choix iconographiques et les sources écrites ne peut être établi étant donné que ces dernières restent muettes sur les tourments de l'Isariote en Enfer, alors que Papias dans son récit offre l'image d'un Judas agonisant et en décomposition qui s'écarte résolument de la sobriété des images évoquées. A ces fresques on a associé la représentation de la Descente aux Limbes de la chapelle du monastère Vytoumas (1559), dans laquelle le disciple fait partie des impies qui envisagent avec anxiété l'irruption du Christ dans l'Hadès.

Par la suite, on a distingué certaines images peu nombreuses dans lesquelles les raisons de la damnation sont implicitement évoquées. Dans cette quête des images qui pourraient évoquer les raisons de sa damnation on a choisi d'intégrer la fresque du catholikon du monastère de la Panaghia Phanérômeni à Salamine (1735) quoique Judas n'y apparaisse pas. Pourtant, il est possible que son remplacement par le mauvais riche dans les bras de Satan indique le vice de la cupidité qui relie Judas avec celui-ci et rend leurs figures interchangeable dans l'iconographie de l'Enfer.

Dans une étape supplémentaire de cette étude, on a souligné que les deux représentations de Karşı kilise en Cappadoce et de l'église bulgare de Kremikovci, éloignées dans le temps et dans l'espace se distinguent davantage du fait que dans celles-ci Judas se trouve associé à des dissidents de la foi. Quoique l'élévation de Judas en modèle des dissidents religieux n'est pas opérée dans les sources, il y est cependant associé à une multitude de vices à un tel point que dans le discours de Jean Chrysostome la seule évocation de son nom suffit à les résumer avec évidence auprès de l'auditoire chrétien. Ainsi, ces deux images de Karşı kilise et de Kremikovci mettent-elles en valeur, chacune dans un contexte iconographique bien distinct, cet aspect symbolique de l'Isariote perçu comme associé, voire protecteur de tous ceux qui ont transgressé la loi divine.

A la fin de cette étude on a jugé nécessaire d'y introduire deux représentations post-byzantines du Suicide provenant de la région d'Épire en raison des connotations eschatologiques qu'elles comportent. Elles font probablement écho à la doctrine chrétienne de la délivrance des âmes, dont celle de Judas, lors de la Descente du Christ aux Enfers.

Il s'ensuit que l'art byzantin et post-byzantin ne s'attarde ni sur les raisons de la damnation de Judas, ni sur les modalités de sa punition. Hormis de rares exceptions dispersées dans le temps et dans l'espace et lesquelles ont été abordées dans le présent

article, l'image de l'Iscaïot se réduit à une présence discrète en Enfer: fixé dans le giron du Diable, il jouit dans ce nouveau contexte de sa protection "paternelle". Ce choix iconographique constitue moins une reproduction picturale fidèle de la parole évangélique ou patristique, déjà peu éloquente sur son statut en Enfer et sur sa punition éventuelle, qu'une interprétation visuelle de l'idée que Judas, en tant que parangon de tout pécheur et complice ou instrument diabolique lors de sa vie terrestre, ne peut que jouir de la protection du Prince des Enfers et bénéficier d'une place privilégiée dans son royaume. Le traitement de son image est résolument neutre, épuré de détails caricaturaux ou terrifiants, alors que sa punition est éludée. Nous pourrions donc, à l'issue de cette analyse, déduire que son insertion dans le contexte infernal vise plutôt à rappeler aux fidèles sa damnation éternelle, sans pour autant transformer l'Enfer en lieu de terrible vengeance.

