L'iconographie du lavement des pieds de la Dernière Cène. Analyse artistique – spirituelle?

Pr. Eugen RĂCHITEANU

Institutul Teologic Romano-Catolic Franciscan din Roman, Facultatea de Teologie Pastorală
The Franciscan Roman-Catholic Theological Institute of Roman, Faculty of Pastoral Theology
Personal e-mail: rachiteanueugen@yahoo.it

The Iconography of Feet-Washing in the Last Supper

The present article is focused on the iconographical representation of the scene of feet-washing in the Last Supper, as painted by some of the major artists in the European Tradition. After a swift review of some liturgic features regarding this capital scene of the Christian tradition, the main analytical part of the article is devoted to Leonardo da Vinci's *Last Supper*, thoroughly analyzing the relation between the humanity and the divinity of Jesus Christ, such as it appears through the analysis of the relations between the characters involved in the aforementioned depicted situation.

Keywords: history of Christianism, Christian iconography, the motif of feet-washing in European iconography, Leonardo da Vinci, *The Last Supper*

Introduction

Une icône est également un moyen dirigé vers le monde invisible. En contemplant l'icône, le fidèle élève son esprit vers Dieu. L'icône nous aide et nous ouvre le chemin dans nos pèlerinages vers la transcendance. Elle est un défi pour notre vision sur le monde tangible. Elle nous aide, non pas seulement à satisfaire notre curiosité, mais aussi à prendre part à ce qu'elle représente. Elle nous invite à participer à la messe divine. L'art de l'icône est essentiellement liturgique.

L'icône ne peut être comprise qu'à la lumière de la doctrine sur la Sainte Trinité et l'Incarnation. Dieu, dans son grand amour pour l'homme, a envoyé son Fils Jésus-Christ qui a pris chair et est devenu homme. Incarné, Dieu a sanctifié la matière. Pour prévenir l'idolâtrie dans la vénération des icônes, saint Jean Damascène disait : « *Je n>adore pas la matière, mais j> adore le Créateur de la matière, qui est devenu matière à cause de moi, qui a voulu habiter la matière et qui, par la matière a accompli mon salut* »[1].

Le thème de notre article illustre la beauté de l'art iconographique, mais surtout le témoignage de Dieu qui se fait homme pour qu'ensuite l'homme devienne semblable à Lui : un être véritablement intégré dans l'éternité.

Par conséquent, sans aucun doute, l'icône est similaire à la prière de Jésus, à la liturgie byzantine, et plus encore. « Partant de là, le pape Jean XXIII a fait de Notre-Dame de Vladimir, celle qui intercède pour l'unité des chrétiens »[2].

Tout au long de l'histoire, l'icône a revêtu une signification particulière dans la vie chrétienne. Cependant, l'icône reflète d'abord l'image du Dieu invisible. L'incarnation de Jésus-Christ étant le thème ultime de l'icône, l'incarnation de l'icône est le prototype de Dieu. Et, du même coup, l'homme devient une icône de Dieu. Ces dimensions se sont manifestées à travers l'histoire de l'Église par les symboles et les gestes.

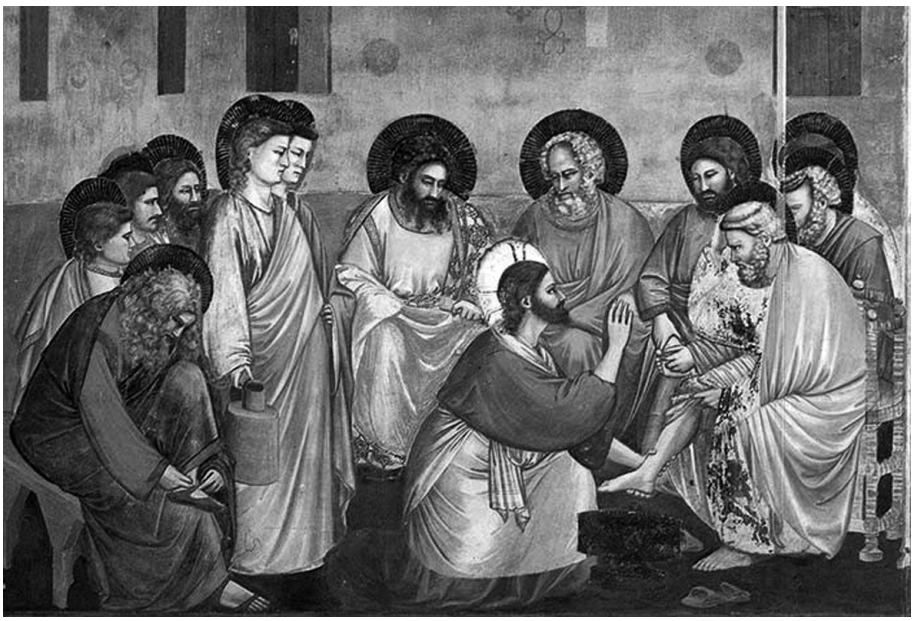
Pour comprendre le véritable esprit du thème de cet article, nous devons parcourir le chemin que l'Église nous propose, c'est-à-dire le chemin qui mène à la découverte et à la compréhension de l'icône, la richesse de l'Église universelle, dans laquelle l'esprit

œcuménique prévaut et pour cela, nos feuilles d'étude sont un moyen idéal pour découvrir les secrets de quelques icônes byzantines et de la Renaissance tels que: *le lavage des pieds* et *la Dernière Cène.*

Cet article tente également de mettre en relief ce qui se cache derrière les couleurs des icônes. Il pourrait aussi nous aider à comprendre ce qui, aujourd'hui, est indispensable à la contemplation d'une icône. Enfin, je serais heureux si cet article pouvait devenir une prière adressée à notre Créateur lorsque nous fixons notre attention et nos pensées vers les icônes saintes. Pour étayer davantage les affirmations ci-dessus, je tiens à souligner dans cette introduction que l'icône est intrinsèquement un miracle, une théophanie, une présence réelle du divin et une épiphanie. C'est pourquoi les *Pères conciliaires* d'Ephèse ont défini l'icône par le terme « temple », autrement dit un endroit où celui qui est représenté est aussi miraculeusement présent dans le Mystère de l'Incarnation, de cet événement incommensurable dans lequel Dieu est devenu homme pour que l'homme devienne Dieu. Dans les icônes que nous présentons dans cet article, nous nous souvenons que Dieu-homme est avec nous pour nous rappeler que nous sommes son icône et que devenir semblables à Lui est notre destinée[3].

L'iconographie du lavement des pieds.

Le thème du lavement des pieds trouve son origine dans l'Évangile de Jean : « *Sachant que le Père lui avait tout remis entre les mains et qu'Il était venu de Dieu et qu'Il s'en allait vers Dieu, il se lève de table, dépose ses vêtements, et prenant un linge, il s'en ceignit. Puis il mit de l'eau dans un bassin et commença à laver les pieds des disciples et à les essuyer avec le linge dont il était ceint. Il arriva donc à Simon Pierre, qui lui dit : 'Seigneur, toi, me laver les pieds ?* Jésus lui répondit *: Ce que je fais, tu ne le sais pas à présent; par la suite tu comprendras'. Pierre lui dit: 'Non, tu ne me laveras pas les pieds, jamais !' Jésus lui répondit: 'Si je ne te lave pas, tu n>auras pas de part avec moi'. Simon Pierre lui dit: 'Seigneur, pas seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête !'* » (Jean 13 : 8-10).



Iisus spală picioarele apostolilor

« *L'art byzantin révèle une dimension de l'initiation chrétienne. Aucune technique picturale n'imite les thèmes de l'iconographie chrétienne* »[4]. L'herméneutique de Denys offre des indications picturales détaillées : Une maison. Pierre assis sur une chaise avec une main montre ses pieds, l'autre a été placée sur sa tête. Christ à genoux devant lui, avec sa tunique soulevée et une serviette nouée autour de la taille, saisit avec une main la jambe de Pierre et étend l'autre vers lui. Devant Christ et à la hauteur des genoux, se trouvent un bol d'eau et un bassin. Les autres apôtres sont assis, à l'arrière, et parlent entre eux : certains enlèvent leurs chaussures. Aussi, dans le même genre, on peut voir le Christ, vêtu comme d'habitude, et assis. Une main est tendue vers ses disciples et, dans l'autre, Il tient un rouleau dans lequel est écrit : « *En vérité je vous le dis, l'un de vous me livrera. Les apôtres, derrière son dos, le regardent avec crainte et chuchotent ensemble* » (Jean 13: 21-22).

Les sarcophages de la Gaule et de Rome illustrent la conception hellénistique. La composition est simple : bras tendus, Christ a sur les épaules une serviette. Pierre, sculpté à la gauche de la scène, étend lentement une jambe vers le bassin. Ses bras levés sont tournés vers le spectateur, geste qui indique la protestation. En dehors de Pierre, se trouve encore un apôtre.

En Cappadoce c'est la conception réaliste orientale

qui est notoire : Christ, serviette autour de la taille, lave les pieds de Pierre. Plusieurs apôtres y sont représentés. La composition, sculptée sur l'une des colonnes de l'autel dans la basilique de San Marco à Venise, met l'accent sur la notion de consentement de Pierre : « *A cause de l'horreur de la séparation dont Christ le menace, il accepte de lui laver la tête aussi* »[5]. Les Byzantins des XI^{ème} et XII^{ème} siècles représentent tous les apôtres : Pierre, assis sur le même banc, enlève leurs chaussures. Christ lave, à certains moments, les pieds de ses disciples ; à d'autres, Il les essuie seulement.

Au XIV^{ème} siècle, les peintres de l'école macédonienne à Gracanica, Protaton et Crétois, Lavra, Dionysiu, Diochiariu représentent le Christ lavant les pieds de Pierre avec une seule main, tandis qu'avec l'autre Il souligne le sens des mots. Dans la Basilique Protaton de Karyés, le lavement des pieds orne le mur ouest du transept sud. On y remarque deux scènes : dans la première, le Christ tient avec la main gauche le pied de Pierre, de la main droite il soutient ses mots. Pierre, assis dans une chaise haute, porte sa main droite à la tête, en signe de protestation et d'humilité ; un apôtre ôte ses chaussures et les autres restent blottis derrière Pierre. Dans la seconde, le Christ, assis, explique le sens de son geste ; les apôtres regroupés écoutent debout ; des éléments d'architecture et des arbres avec des couronnes coniques ornent l'arrière-plan.

Dans le catholicon de Chilandari, le thème est peint sur le mur sud de l'abside principale : le Christ saisit de ses deux mains le pied droit de Pierre et l'essuie avec la serviette. Pierre porte sa main droite à la tête ; cinq apôtres sont représentés à côté de lui et parlent entre eux ; en bas, se tiennent cinq autres, assis sur un banc, le dos tourné vers la véranda, ils enlèvent leurs chaussures. À Zemen, en Bulgarie, le lavement des pieds est inclus dans les Passions, sur un des murs de la nef. L'image du Christ y a été supprimée. Pierre est assis sur un tabouret, les jambes croisées, et proteste ; Jean, à genoux, délie ses sandales. Les autres apôtres forment un groupe compact, à deux reprises, derrière Pierre. Une arche et des colonnes massives ornent l'arrière-plan. Dans l'église de Crkvata, le thème est peint entre la dernière Cène et la prière au Mont des Oliviers. Christ essuie le pied de Pierre et les apôtres assis sur le banc ou par terre, ôtent leurs sandales. Toujours dans la scène des Passions, nous voyons aussi le lavement des pieds dans l'église Poganovo datant de 1500 : Pierre a plongé le pied dans le bassin et porte sa main à la tête. Christ parle et fait des gestes avec les deux mains.

L'élément essentiel est l'attitude du Christ. Les Orientaux l'ont représenté lavant ou essuyant le pied de Pierre. Ces représentations s'appuient sur le texte de l'Évangile dans lequel on retrouve la menace de la séparation adressée par Jésus à l'apôtre. Jean Chrysostome insiste sur ce point : « *Au lieu d'expliquer cela, Jésus menace Pierre* »[6]. Son attitude oscille entre refus et acceptation. Le premier sentiment est dicté par sa modestie et son respect pour le Christ, le second, par l'horreur d'être abandonné par Lui. La position des autres apôtres mérite aussi l'attention. « *Byzance les montre généralement surpris, chuchotant à propos de l'acte du Christ et essayant de comprendre sa signification. Les Orientaux et ceux de sud les représentent par contre acceptant et se préparant pour le lavage : ils se sont déchaussés ou ils se déchaussent et attendent* »[7].

2. Représentation de la Dernière Cène dans le sens byzantin

L'épisode de la *Dernière Cène* a été peint dans les espaces sacrés byzantins, y compris l'événement évangélique. La peinture a été appliquée sur les murs de la nef. Dans le système iconographique, le thème s'inscrit dans le cycle liturgique du canon et est, on le



Dernière Cène

voit, représenté sur le mur de l'hémicycle, dans l'abside principale.

Dans la première phase, l'importance de la scène est significative. Dans la seconde, elle illustre l'Eucharistie et l'histoire. On y explique le sens du sacrifice du Christ, le dogme de l'enseignement de l'Église et du centre de la liturgie. La source se trouve dans l'Évangile de Matthieu 26,20–22 : le soir est tombé, Jésus est assis avec les douze disciples. Et lorsqu'ils mangeaient, il leur dit : « *En vérité je vous le dis, l'un de vous me livrera*. » Une fois énoncées l'allusion de la trahison et la désignation du traître Judas, suit l'instauration de l'Eucharistie : pendant qu'ils mangeaient, Jésus prit le pain, le bénit, le rompit et le donna à ses disciples en disant : « *Prenez, mangez, ceci est mon corps*. » Puis il prit la coupe, la bénit et la leur donna en disant : *Buvez-en tous; ceci est mon sang, le sang de la nouvelle alliance qui est versé pour la rémission des péchés*. » Puis il conclut en proclamant sa mort proche : « *Je vous le dis que maintenant je ne boirai plus de ce fruit de la vigne jusqu'au jour où j'en boirai du nouveau avec vous dans le royaume de mon Père* » (Mt 26, 26-29).

L'évangéliste Marc raconte brièvement l'événement dans le chapitre 24, 17-26. Luc, en revanche, développe l'histoire dans sa tête dans le chap. 22, 7-25 et Jean, lui, décrit le lavage des pieds avant le dîner, en insistant sur la dénonciation de la trahison de Judas par Jésus.

C'est de l'Évangile de Matthieu que s'est inspiré le peintre de Saint-Apollinaire-le-Neuf (Ravenne, VIème siècle). La table, en forme de sigma ou de fer à cheval, est entourée sur les côtés, devant et au premier plan, d'une balustrade plus courte sculptée, apparemment, dans le marbre. Elle est couverte par une toile brodée d'un bol avec deux poissons. Christ, la tête auréolée du nimbe de la crucifixion est habillé en robe antique, montré à la gauche de la scène, la place d'honneur, au coin droit.

Les apôtres sont ordonnés derrière Christ et autour de la table, à demi couchés, comme le Christ, selon l'art antique. Christ parle : son geste illustre sa parole dénonçant la trahison de Judas, lequel est peint dans le coin gauche, cachant son visage.

Les apôtres surpris, profondément troublés, regardent vers le Christ ou vers Judas. Depuis le IX^{ème} siècle et jusqu'au XV^{ème} siècle, en Europe orientale et occidentale, la table est représentée de manière circulaire. « Christ tenant en main un pain rond et parfois un calice »[8]. Les artistes byzantins représentent le traître, conformément aux faits rapportés par l'Évangile, sa main dans le plat ; à l'Est, il parle. Au XIV^{ème} et au XV^{ème} siècle, on note des innovations : les apôtres sont autour de la table et le Christ est au milieu des apôtres.

Dans la métropolie de Mistra, la table est en forme de fer à cheval. Dans l'assiette est peint un poisson. Christ se trouve dans le coin gauche, Judas est le quatrième parmi les apôtres (assis en demi-cercle, laissant dégagée la partie avant de la table) et il met la main dans le plat. La scène orne le mur sud de la nef. À Peribleptos, on la trouve toujours dans la nef, mais aussi sur la voûte ouest. Ici, en bas du tableau, on peut voir des architectures. La table est en forme de fer à cheval sur laquelle sont disposées des assiettes et des fleurs. Tous les apôtres sont assis tout autour de la table et le Christ dans le coin gauche. Jean appuie sa tête contre la poitrine de Jésus. Judas, représenté au milieu des autres apôtres, met sa main droite dans le plat.

Derrière les apôtres, David, une couronne sur sa tête et un autre prophète représenté debout, tiennent dans leurs mains des rouleaux déployés couverts d'inscriptions. Sur l'une des colonnes de l'autel de San Marco à Venise, les apôtres avec le Christ sont assis normalement à la table, et non pas étendus d'après la mode antique. Cette idée est à l'origine des plus anciennes peintures en Cappadoce, dans lesquelles la tête de Judas n'est pas auréolée de nimbes et il étend la main en parlant avec Christ.

L'herméneutique d'Athos donnait pour la dernière Cène les indications suivantes : « Une maison. À l'intérieur, une table sur laquelle il y a du pain et des assiettes remplies de nourriture ; un verre et un grand bol de vin. Christ est assis à la table avec les apôtres. Du côté gauche, Jean est blotti contre sa poitrine ; à droite Judas étend la main vers l'assiette et regarde le Christ »[9]. Ce sont des indications sommaires qui ne pourraient pas fournir aux peintres une source intéressante d'inspiration. Les monuments d'Athos proposent différentes compositions et interprétations : à Protaton, la table est en forme de fer à cheval. Les apôtres sont assis de l'autre côté de la table, laissant dégagée la partie avant. Christ est au milieu d'eux, son regard est orienté vers le spectateur. Il lève la main et dénonce le traître. Jean est à sa gauche, Judas tend la main vers l'assiette. À Chilandar, la scène se trouve dans l'abside principale : la table est ronde mais elle semble ovale et rappelle la forme de la lettre sigma au milieu. Christ, debout, tient un rouleau enveloppé dans la main gauche et la main droite levée. Judas met sa main dans le plat.

La composition qui se trouve dans le monastère de Vatopedi représente une table ronde autour de laquelle les apôtres sont assis et le Christ, à gauche, est tourné vers le spectateur. Dans le catholicon de Lavra, la Cène, peinte sur le bras ouest de la croix dans la nef, reproduit le modèle de Chilandar. La main droite de Jésus est posée sur le dos de Jean. En Bulgarie, la cène se situe dans la nef, parmi les fêtes. À Boyana, les apôtres de la table en demi-cercle, le Christ est assis à la gauche. Jean se penche sur lui. Pierre est représenté dans le coin gauche. Judas parmi les apôtres, étend sa main par-dessus la table, essayant d'atteindre la nourriture. À Zemen, le dîner fait référence à l'Eucharistie et est

visible sur le mur sud de l'abside principale.

Quelques observations s'imposent. Je les ai rappelées brièvement dans les premières lignes. L'iconographie de la Dernière Cène est d'ordre historique ou liturgique. Dans le premier cas, la scène apparaît dans la nef, entre les fêtes ou les passions. Le peintre respecte le récit de Matthieu. Dans le second, le thème est peint dans l'abside principale. Les artistes révèlent l'Eucharistie, en se basant sur les paroles prononcées par le Christ. Ils passent dans le canon liturgique. Par ce titre, la Dernière Cène marque l'hémicycle, avec le portrait de Marie, la Sainte Table des pains du ciel.

La forme de la table, en sigma (fer à cheval), ronde ou rectangulaire, parce que nous la trouvons représentée de cette façon, à l'Orient aussi bien qu'à l'Occident et, plus tard, dans les monuments des Pays Roumains, oblige les artistes à changer également l'ordre des compagnons. Dans les temps anciens, les places d'honneur à la table en forme de sigma trouvaient aux extrémités, au coin droit, le premier, au coin gauche, le deuxième. Christ assis à l'origine au coin droit, est peint plus tard au milieu des apôtres, le regard tourné vers le spectateur. La seconde place a été initialement réservée à Pierre, ensuite à Thomas puis à Jean.

Il est important de mentionner que les peintres crétois, héritiers des traditions de Constantinople, n'ont pas admis cette attitude. Le geste intime et familier (Jean appuyé contre la poitrine de Jésus) a été soigneusement évité aussi par les peintres serbes du XIV^{ème} siècle. Aux Pays Roumains, la tradition crétoise et serbe a été favorisée dans de nombreux monuments. Nous trouvons et connaissons des exemples dans lesquels Jean dort. C'est le cas des arts somptuaires, à la fin du XVI^{ème} siècle et dans les premières années du XVII^{ème}. Christ, tenant dans ses mains un pain rond et parfois le calice, manifestant l'intention d'insister sur l'Eucharistie. Cette idée, d'origine orientale et courante dans l'Ouest (du IX^{ème} siècle), se réfère à la question de la liturgie eucharistique.

Par exemple, dans le monde orthodoxe, le pain et le vin deviennent le corps et le sang du Seigneur après les prières du canon et l'invocation de l'Esprit Saint qui descend sur eux (épiclèse). L'église latine considère les paroles prononcées par le Christ à la Dernière Cène comme la base et la cause du pain et du vin. L'influence de l'Ouest est arrivée directement par des artisans lombards et allemands de Transylvanie ou indirectement, par l'intermédiaire des peintres du Mont Athos qui ont introduit la doctrine latine dans l'illustration picturale de quelques monuments roumains (de Moldavie en particulier).

Concernant la Dernière Cène, l'amateur d'art occasionnel associe le thème de la trahison à Judas : « *Le soir étant venu, il se mit à table avec les douze. Pendant qu'ils mangeaient, Il dit: Je vous le dis en vérité, l'un de vous me livrera* ». Il se produit ensuite l'instauration de l'Eucharistie : « *Pendant qu'ils mangeaient, Jésus prit du pain; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le donna aux disciples* » (cf. Mt. 26, 20 ss).

On a dit que l'iconostase est une illustration du mystère de l'Eucharistie – représenté directement par le module iconographique de l'Eucharistie – au XVIII^{ème} siècle, l'image de la dernière cène est souvent présente dans les iconostases au-dessus des portes royales. Mais le courant qui se répand en Russie, surtout au XV^{ème} siècle, a des origines plus anciennes. Il est déjà présent dans les fresques de l'époque pré-mongolique et dans son développement se dégagent deux schémas de composition.

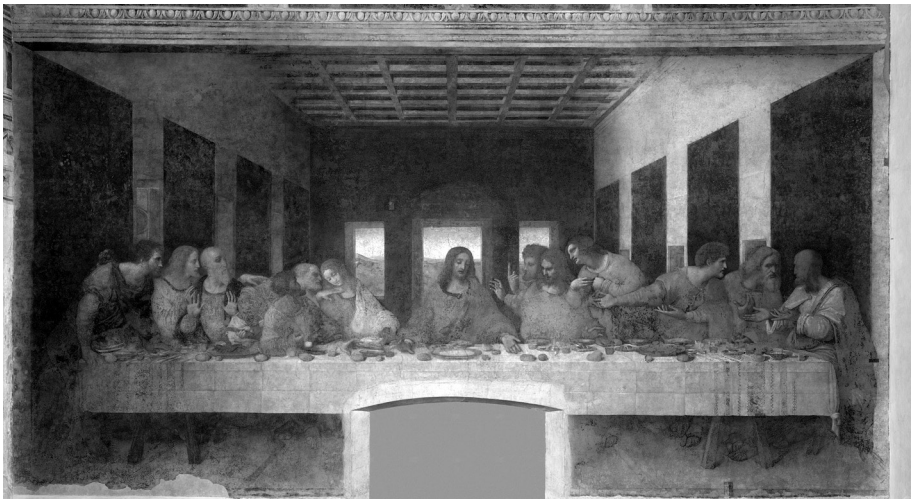
« Une variante symétrique avec le Christ au centre du groupe d'apôtres commune dans l'environnement byzantin de la fin du XIII^{ème} et du XIV^{ème} siècle, dans les fresques bulgares, serbes et macédoniennes et il se développe de manière asymétrique dont l'art antique byzantin a laissé divers exemples dans une image avec la Cathédrale de l'Annonciation au Kremlin à Moscou »[10] et les célèbres tables de Sainte-Sophie. « Avec tous ses détails représentatifs du cycle de la souffrance, la Passion du Christ, cette importante collection appartient à la période de 1400 »[11], qui est l'un des meilleurs témoignages de la tradition de l'art byzantin des années 1400-1500, période au cours de laquelle on a promu cette thématique de la *Dernière Cène*.

La Cène de Léonard de Vinci entre l'art, le symbolisme et le sacré.

La Dernière Cène de Léonard de Vinci est certainement l'un des plus célèbres chefs-d'œuvre du monde entier et elle est également connue comme « La cène qui est quelque part au-dessus de la terre »[12]. L'œuvre de Leonardo est avant tout une représentation sacrée et donc destinée à rappeler et à faire revivre aux milliers de personnes de toutes les nationalités et de toutes les religions qui viennent pour l'admirer, une scène édifiante de la vie du Fils de l'Homme que les chrétiens vénèrent comme Dieu.

Même si, après l'expropriation napoléonienne, ce Patrimoine de l'Humanité n'appartient plus à l'Ordre Dominicain, son histoire a été et sera toujours liée à la Basilique et au couvent de Santa Maria delle Grazie. Les autorités, avec un délicat sens de la considération, demandent toujours au moins à un représentant de ses personnalités les plus éminentes d'accueillir les visiteurs.

En dehors de leur charisme, les hôtes savent offrir aux visiteurs des informations précieuses concernant l'œuvre dans l'espoir que cela les stimulera à s'engager toujours et partout dans l'annonce de la Vérité. Compte tenu de la proximité et des liens qui associent toujours



Frescă Leonardo da Vinci, *Cina Cea de Taină*

le Cénacle au nom de Léonardo, les Dominicains de ce couvent, sans faire concurrence à de multiples oeuvres existantes, peuvent fournir aux chrétiens qui veulent méditer une des pages les plus belles et inspirées de l'Evangile et, par là, donner l'occasion, à ceux qui admirent un chef-d'œuvre de l'art humain, d'élever leur pensée vers l'Artiste qui a créé les merveilles de l'Univers.

Pour aborder plus profondément les questions fondamentales, nous pouvons préciser qu'en 1495 Leonardo a honoré l'invitation du duc de Milan, Ludovico il Moro, à peindre le mur du nord de la salle à manger des pères dominicains. Dans la salle capitulaire, dominée par un crucifix peint (détérioré), on voit au centre la Vierge Marie avec l'Enfant bénissant deux rangées de frères agenouillés (fresque détruite par les bombardements en août 1943). Dans la salle à manger, le peintre Giovanni Donato Montorfano avait déjà apposé la date et la signature sur la grandiose fresque de la Crucifixion peinte sur le mur du sud.

Dans une telle situation, Leonardo n'a pas eu de liberté de choix et a été obligé de peindre sur le mur blanc le mystère de la *Dernière Cène*. « Mais son génie n'a pas empêché de peindre comme il sentait »[13]. Bien au contraire, ça l'a incité à trouver une raison de relier le drame virtuel au drame du Calvaire, déjà peint par lui et qui avait pour thème le banquet pascal qui lui avait été confié.

La raison a été trouvée dans l'histoire de la trahison de Judas, épisode qui a eu lieu au début de la Dernière Cène. Le Maître qui aujourd'hui siège avec les douze apôtres à la table finira le lendemain par être crucifié.

Léonardo, qui connaissait bien les Écritures, la doctrine de l'Église et l'iconographie chrétienne traditionnelle, a approfondi l'épisode de la trahison en parlant avec les frères enseignants dominicains de Grace. Parmi eux excellait le père Vincenzo Bandello, prieur du couvent dans les années 1495-1497, qui coïncide exactement avec la période durant laquelle l'artiste réalise la Dernière Cène.

La prédiction de la trahison de Judas est arrivée lors du dernier banquet pascal célébré par Jésus avec les douze apôtres. L'artiste a puisé dans l'Évangile exactement les dates nécessaires pour restituer l'ambiance historique. La Cène se tient dans une grande salle ornée de tissus, située à l'étage supérieur de l'une des maisons les plus distinguées de Jérusalem (cf. Mc. 14:16). La préparation des repas est supervisée par les deux disciples Pierre et Jean (Lc. 22, 8-13).

Quand le soir tomba, Jésus arriva avec les douze (Mc.14 17) et s'assit à la table. Léonardo imagine l'atmosphère qui règne : le soleil est à peine couché, la lumière, qui éclaire les montagnes au loin, pénètre dans le salon par trois ouvertures dans le mur en arrière de la pièce et arrive jusqu'au premier plan où elle descend, de gauche à droite, éclairant les convives et le repas de fête préparé. Jésus, le Maître qui a lavé les pieds de ses apôtres, est à peu près au centre de la table, ou, plus précisément, au centre de l'ensemble de la composition peinte.

Toutes les lignes de perspective partent d'un point correspondant à la tempe droite de Jésus. Les apôtres sont assis de part et d'autre du Maître : six à droite et six à gauche. Ensuite, ils sont divisés par groupes de trois centres de départ successifs selon l'ordre suivant : à droite de Jésus, se trouvent près de lui Jean, Pierre et Judas, puis André, Jacques le Mineur et Barthélemy. À gauche de Jésus, Jacques le Majeur, Thomas et Philippe et enfin, le dernier groupe est constitué par Matthieu, Thaddée et Simon.

« La disposition des apôtres n'est pas causale ou arbitraire parce qu'elle tient compte de ce que vous lisez dans les Evangiles à leur sujet »[14]. Pour donner un exemple : immédiatement à droite et à gauche sont assis les frères Jean et Jacques, fils de Zébédée ceux dont la mère a un jour demandé au Seigneur : « *Dites à mes fils*

qu'ils soient assis un à ta droite et l'autre à ta gauche dans ton royaume » (Mt 20, 21; cf. Mc 10, 37). De plus, ces deux jeunes frères étaient sans aucun doute des témoins privilégiés de la Transfiguration et de l'agonie de Jésus.

Jean sera l'un des seuls douze présent sur le mont du Calvaire, au pied de la Croix. Jacques sera le premier apôtre martyrisé pour sa foi dans le Christ. Nous occulterons pour le moment la figure de Judas. Aux côtés de Jean se tient Pierre, l'apôtre le plus fréquemment mentionné dans les Evangiles. Appelé parmi les premiers à suivre le Maître, il a confessé publiquement « *Tu es le Christ, le Fils du Dieu vivant*" (Mt 16,15). Il a reçu la promesse de la primauté sur les autres apôtres et de l'Église à venir. Il a été le témoin, avec Jean et Jacques, des événements les plus importants relatifs à la personne de Jésus (Mc. 5,37). Trois fois il a entendu de Sa bouche des révélations annonçant les Passions : il a protesté avec véhémence la première fois, a été peiné la seconde fois, ne comprenant pas le mystère de la Passion et, parce qu'il aimait trop son Maître, était attristé à cette idée. Toutefois, comme cela avait été prédit, Pierre l'a renié trois fois.

A côté de Pierre est assis son frère André, apparemment plus âgé et d'âme plus paisible, ensuite Jacques, le frère cadet du Seigneur (Mt. 13.55) parce que Léonardo reproduit son image selon celle de Jésus. Le dernier est Barthélemy aussi appelé Nathanaël. À gauche de Jésus, après Jacques le Majeur, nous voyons Thomas et Philippe. Philippe était le cinquième apôtre appelé par son Maître pour le suivre (*Jean* 1,43) et il a éprouvé une joie immense de persuader son ami Nathanaël d'aller à la rencontre de celui qui était leur Messie (cf. *Jean* 1.45). À la fin de la dernière Cène, Philippe, empressé de voir le Père, va obtenir de Jésus la réponse étonnante: « *Celui qui m'a vu a vu le Père* » (*Jean* 14,9).

Avant la résurrection de Lazare, Thomas a dit qu'il était prêt à mourir pour son Maître (Jean 11.16). Au cours du discours d'adieu, il a exigé de connaître le chemin pour accéder à la maison du Père (Jean 14,1 à 8). Mais après la Résurrection, il s'est révélé totalement incrédule, ce qui a provoqué l'intervention personnelle du Ressuscité (*Jean* 20,24 à 29).

Font partie du dernier groupe : Matthieu, le collecteur d'impôts que Jésus lui-même a appelé après l'avoir vu assis à son bureau (Mt 9,9) et qui sera le premier évangéliste ; Judas, Thaddée et Simon le Zélote.

« Léonard a examiné très attentivement la figure de Judas Iscariote, le traître, assis entre Jean et Pierre et donc si proche de la victime »[15]. Son nom apparaît toujours à la fin dans la liste des apôtres (Lc. 6:16). Jean dit que Judas gérait l'argent des apôtres et qu'il était un voleur. Léonard le présente avec la main droite serrant frénétiquement le sac d'argent. Laissons de côté la trahison de Judas et revenons au moment de son histoire.

Léonard représente Jésus immédiatement après avoir terminé de prononcer le dernier mot sur la bouleversante trahison. « L'image de la victime divine est peinte entre les lignes d'un triangle équilatéral, symbole de la perfection absolue »[15]. Jésus ne frémit pas à la pensée des événements à venir, car Il sait qu'ils sont conformes à la volonté du Père à laquelle Il adhère. Il n'y a aucune résignation parce qu'Il domine la nature humaine qu'Il a soumise pour sauver l'humanité. Il n'est toujours pas impassible comme en atteste son corps légèrement incliné en signe d'acceptation, les bras tendus et étirés exprimant l'acte de dédicace, les yeux baissés pour mieux réfléchir et la bouche juste fermée après avoir dit : « *En vérité, je vous le dis : l'un de vous me livrera* » (*Jean* 13,21). « La prédiction de la trahison provoque chez les Douze un frémissement qui suscite des réactions et des sentiments qui se croisent et se confondent entre eux, attitude des personnes exprimée par les traits caractéristiques des visages et les éloquents mouvements des mains »[16].

À la droite de la divine Victime, on voit trois apôtres touchés par le drame annoncé. À côté de Jésus se tient Jean, calme par rapport à l'agitation des autres apôtres. Avec ses mains croisées il touche la table, sa tête inclinée vers Pierre qui demande en murmurant au Seigneur le nom du traître. Pierre ne sait pas discerner ni accepter la Volonté du Père, il veut donner une riposte immédiate et déjà, avec un air menaçant, il s'est armé d'un couteau, tenu dans sa main droite.

Ensuite parle Judas, situé entre Jean et Pierre. Les trois apôtres formant le groupe près de la gauche de Jésus ont clairement compris les paroles du Seigneur et en sont profondément frappés et affectés. Thomas, si perplexe et rétrograde par rapport aux deux autres, approche de la figure de Jésus, en levant le doigt de façon impérative et interrogative : le même doigt avec lequel il touchera les plaies du Ressuscité déjà glorieux (*Jean* 20,26 - 29). Jacques, qui est assis à côté du Maître, ouvre ses bras avec force, incrédule et presque effrayé, tandis que Philippe, les mains sur la poitrine, fixe vers Jésus un regard doux et douloureux. Les mains de ces trois apôtres illustrent avec une étonnante clarté le tourment de leurs cœurs.

Nous voyons maintenant le bon groupe de Jésus. Barthélemy se lève à demi de sa chaise en se penchant sur la table et hoche de la tête en signe d'incrédulité regardant Christ avec tristesse. Jacques tourne sa tête, éperdu, levant sa main droite en signe de surprise amère. André lui-même regarde le Seigneur et exprime par ses mains, paumes ouvertes, sa complète incompréhension concernant l'assassinat.

En correspondance, le groupe à gauche de Jésus autour de Simon se demandent s'ils ont bien compris les paroles du Maître tant ils sont méfiants. Thaddée, en tant qu'aîné, partage cette expression, tandis que Matthieu, le plus jeune des trois, celui qui a mieux

entendu, ne remet pas en doute les paroles prononcées par le Maître : il en a bien compris le sens et le confirme en levant les bras vers la personne du traître.

Qui est le traître ? C'est Judas Iscariote. Son attitude n'est pas en phase avec celles des autres apôtres : il se vautre littéralement avec grossièreté sur la table en s'appuyant sur son avant-bras droit, donnant l'impression qu'il ne sait rien à ce sujet et se détourne. Il est le seul personnage dans l'ombre. La prédiction de la trahison le frappe fort et l'oppose au Maître qu'il va livrer. Dans cette opposition entre ombre et lumière, entre abandon serein et désordre désespéré, se joue l'épisode crucial de la divine tragédie peinte par Léonard. Judas apparaît comme un être têtu incapable d'échapper aux conséquences du complot qui l'enchaîne.

Beaucoup ont été impressionnés par la solitude, l'isolement dans lequel Jésus semble se trouver. Je pense que l'incomparable solitude du Christ est la réalité qui relie la Dernière Cène de Leonardo à la Crucifixion de Donato Montorfano. Il faut comprendre le terme de « solitude » au sens propre et théologique de l'unicité. C'est la doctrine exposée par Saint Paul dans le chapitre I aux Romains : « *Nous avons reçu la grâce et la justification par Jésus-Christ seul.* » (cf. Rom. 5,19.). Le salut a été accompli par Jésus-Christ, obéissant au Père et animé par le Saint-Esprit.

L'unicité du Rédempteur a été prophétisée par le grand prêtre Caïphe : il est préférable qu'un seul homme pour le peuple (Jean 11.50; 18.14). L'heure du Fils de l'homme est venue et la Passion commence. La prédiction de la trahison est suivie par l'instauration de l'Eucharistie. À travers les gestes et les paroles de la consécration, tels que les décrit l'évangéliste Matthieu, l'Eucharistie, le sacrement du Corps et du Sang du Christ, est confiée au ministre de l'Église.

Après la Cène, les onze apôtres quittent le Jardin des Oliviers. Jésus s'éloigne d'eux, il se retire seul pour prier le Père. Lorsque le traître le rejoint, Jésus se laisse arrêter et dit encore aux soldats de laisser libres ses disciples qui finalement se dispersent effrayés.

Seul, Jésus est conduit devant le Sanhédrin où Il avoue être vraiment le Fils de Dieu. La lumière n'est pas reçue par l'obscurité et la Parole, venue dans le monde pour rendre témoignage à la vérité, est condamnée comme une malédiction. Pierre reniera Jésus de plus en plus seul. Pilate cède à la foule excitée par les chefs des prêtres. Arrivé au Mont du Calvaire, en dehors de Jérusalem, le Christ est cloué sur une croix et exposé à la vue de tous.

Nous retrouvons doncJésus, peint par Léonard, isolé entre douze apôtres concélébrant les Pâques, au sommet d'une croix dominant la foule désordonnée en bas comme peint dans la fresque de Montorfano.

Par son art minutieux, Léonardo a su représenter dans la Dernière Cène l'icône du Divin Sauveur incarné dans l'humanité de Jésus à Nazareth. Montorfano n'est peut-être pas arrivé à cette perfection du langage qui se limite à placer autour du Christ Crucifié quatre anges en adoration du Fils de Dieu prêt à mourir.

Note:

1. Cf. AA.VV, *Icone.* Ed. Mondadari, Milano, 1997, p. 6.
2. D. Rousseau, *L'icona, splendore del tuo volto,* Ed. Paoline, Torino 1990, p. 7.
3. Cf. AA.VV, *Icone.Op. cit.,* p. 8.
4. L. Brehier, *La civilisation byzantine,* Paris 1970, p. 463.
5. I.D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești,* Éd. Meridiane, Bucureşti 1973, p. 104.
6. I. D. Ştefănescu, *Op. cit., p.105.*
7. *Ibidem.*
8. Cf. I. Buga, *Teologia cinei de taină,* Ed. Sfântul Gheorghe – Vechi, Bucureşti 1998, p. 11.
9. I.D. Ştefănescu, *Op. cit., p. 106.*
10. Cf. V.N. Lazarev, *Andrej Rublëv i ego škola,* Moscova 1966, pp. 71-88.
11. V.N. Lazarev, *Op. cit.,* p. 89.
12. V.I. Stoichiță, *Leonardo de Vinci,* Ed. Meridiane, Bucureşti 1994, p. 22.
13. Cf. O. Drimba, *Leonardo da Vinci, titan al Renașterii,* Ed. Saeculum I. O., Bucureşti 2000, p. 115.
14. Cf. O. Drimba, *Op. cit.,* p. 115.
15. I. Sabetay, *Leonardo da Vinci,* Éd. Meridiane, Bucureşti 1964, p.36.
16. I. Sabetay, *Op. cit.,* p.43.

Bibliography:

L. Brehier, *La civilisation byzantine / Byzantine Civilization,* Paris 1970

I. Buga, *Teologia cinei de taină / The Theology of the Last Supper,* Ed. Sfântul Gheorghe – Vechi, București 1998.

O. Drimba, *Leonardo da Vinci, titan al Renașterii / Leonardo da Vinci, A Renaissance Titan,* Ed. Saeculum I. O., București 2000.

D. Rousseau, *L'icona, splendore del tuo volto / The Icon, A Splendour of Your Canopy,* Ed. Paoline, Torino 1990.

I. Sabetay, *Leonardo da Vinci,* Éd. Meridiane, București 1964

V.I. Stoichiță, *Leonardo de Vinci,* Ed. Meridiane, București 1994.

I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești / The Iconography of Byzantine Art and of Romanian Feudal Painting,* Éd. Meridiane, București 1973.