Le secret de Judas. Dévoiler le traître, révéler le Christ dans les cenacoli florentins

Maud Pouradier

▶ **To cite this version:**

Maud Pouradier. Le secret de Judas. Dévoiler le traître, révéler le Christ dans les cenacoli florentins. Baptiste Villenave; Julie Wolkenstein. L'image, le secret, Presses universitaires de Rennes, pp.103-116, 2020, 978-2-7535-7883-8. hal-02864853

HAL Id: hal-02864853

https://normandie-univ.hal.science/hal-02864853

Submitted on 11 Jun 2020

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

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

Le secret de Judas.

Dévoiler le traître, révéler le Christ dans les *cenacoli* florentins

Maud POURADIER
Normandie Univ, UNICAEN, Identité et subjectivité, 14000 Caen, France

Dans les « Trois versions de Judas », Borges imagine les hypothèses gnostiques du théologien scandinave Nils Runeberg[1] : seul disciple à connaître la « secrète divinité[2] » du Christ, Judas aurait trahi le messie pour qu'il se manifeste comme Fils de Dieu. Le mystère de l'incarnation est ainsi réduit à un simple secret, partagé entre deux protagonistes, et scellé par un suicide. Réciproquement, Runeberg élève le secret de Judas au rang de mystère divin : « Dieu s'est fait totalement homme jusqu'à l'infamie [...] ; il choisit un destin infime : il fut Judas[3]. » Selon ce raisonnement gnostique, si la trahison de Judas est nécessaire à la rédemption, alors le mal est une expression du mystère divin. Le secret de Judas peut-il être lié à l'histoire du Verbe incarné, sans être identifié au mystère même de l'Incarnation ? Réciproquement, le mystère n'est-il qu'un secret demeuré scellé ?

En réunissant l'institution eucharistique et la communion du traître dans la même image du dernier repas, les primitifs italiens frôlent la confusion gnostique de Runeberg : tout se passe comme si le Christ, d'un même geste, instituait sa mystérieuse présence dans l'hostie et autorisait secrètement la trahison. Les *cenacoli* florentins des XV^e^ et XVI^e^ siècles, au contraire, refusent toute référence au mystère eucharistique, et resserrent l'action sur les effets de la phrase « L'un de vous va me trahir »[4]. Ils figent le moment où Jésus indique l'existence d'un secret en élisant un confident. Le jeu iconique consiste à dévoiler l'identité du traître au spectateur tout en préservant son secret dans l'image. Traître possible du Christ, confident redoublé de Jésus ou complice de Judas, le spectateur est dans la position ambiguë de connaître le secret tout en le voyant toujours comme secret. Ce faisant, les *cenacoli* ne transforment-ils pas malgré tout le secret de Judas en

[1] Jorge Luis BORGES, « Trois versions de Judas », trad. P. Verdevoye, dans *Fictions*, Paris, Gallimard,
[2] *Ibidem*, p. 161.
[3] *Ibidem*, p. 164.
[4] Dominique RIGAUX, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris, Cerf, 1989, p. 197.

mystère ? L'image du dernier repas oscille ainsi entre l'écueil gnostique (élever le secret de Judas au rang de mystère) et l'écueil hermétique (faire du mystère une simple énigme), entre l'image entièrement épiphanique et la peinture à clé. Le défi des *cenacoli* florentins est d'indiquer le mystère christique depuis l'histoire du secret de Judas, tout en maintenant la distance infranchissable entre les deux. Après avoir montré le complexe enchâssement des secrets dans le quatrième évangile, nous étudierons leurs principales traductions iconiques dans les *cenacoli* florentins du quattrocento et du cinquecento.

Le Maître des secrets selon saint Jean

Le thème iconographique du dernier repas – en particulier dans sa version léonardienne – synthétise les récits d'évangiles distincts. Les trois synoptiques placent l'annonce de la trahison au cours du dernier repas, avant l'institution eucharistique pour Matthieu[5] et Marc[6], juste après pour Luc[7]. Dans les trois cas, la référence au plat partagé est métaphorique : l'un d'entre vous, qui partagez mon pain, me livrera. Toute la communauté est affectée : chez Matthieu[8] et Marc[9], chacun se demande « Serait-ce moi ? », tandis que chez Luc chaque disciple demande à ses voisins son opinion sur l'identité du traître[10]. Pour que cette dernière cène puisse prendre la forme typique du *cenacolo* toscan, une synthèse doit être opérée avec le récit johannique, lequel ne fait pas aucune mention de l'institution eucharistique. L'annonce de la trahison puis la désignation de Judas à Jean a lieu après le lavement des pieds. Seul le quatrième évangile présente donc la structure du dévoilement d'un secret. Jésus prophétise : « l'un d'entre vous va me livrer. » Sous l'impulsion de Pierre, Jean se penche alors sur la poitrine du Christ pour lui demander le nom du traître.

> « Seigneur, qui est-ce ? » Jésus répondit : « C'est celui à qui je donnerai la bouchée que je vais tremper. » Sur ce, Jésus prit la bouchée qu'il avait trempée et il la donna à Judas Iscariote, fils de Simon. C'est à ce moment, alors qu'il lui avait offert cette bouchée, que Satan entra en Judas. Jésus lui dit alors : « Ce que tu as à faire, fais-le vite. » Aucun de ceux qui se trouvaient là ne comprit pourquoi il avait dit cela[11].

[5] Matthieu 26, 21.
[6] Marc 14, 18.
[7] Luc 22, 21-22.
[8] Matthieu 26, 22.
[9] Marc 14, 19.
[10] Luc 22, 23.
[11] Jean 13, 25-30.

On retrouve dans cette page d'évangile la structure ternaire du secret analysée par Louis Marin[12] : il y a secret dès lors que le détenteur d'une proposition (Jésus) sur celui qui en est le sujet et le destinataire (Judas), se confie à un dépositaire ou confident (Jean). Le dépositaire permet au destinataire de pressentir le secret qui le concerne. Commence alors le « jeu du secret », qui s'achève par l'insupportable découverte sur soi-même qu'elle entraîne pour le destinataire : Judas se suicide comme Œdipe s'était crevé les yeux. Cette structure ternaire primitive tend à devenir quaternaire : confier un secret sans le révéler entraîne immédiatement la production, comme son ombre, d'un second secret, dont le destinataire est l'ensemble de ceux qui n'ont pas été élus comme confidents du secret. Ces « intrus » sont les destinataires de ce secret à la puissance seconde[13]. Travaillés par le soupçon généralisé, ils participent à la révélation du premier secret. Dans cette perspective formaliste, le secret n'est pas un contenu propositionnel, mais la structure relationnelle de mise à l'écart du sujet de la proposition.

Ce schéma général s'avère cependant trop simple à appliquer au récit johannique, où plusieurs secrets s'enchâssent ainsi les uns dans les autres[14] :

1. Un premier secret dont Judas est le détenteur, Jésus le destinataire et la « cohorte des grands prêtres et des pharisiens[15] » le confident. Ce premier secret est sans contenu propositionnel : il n'est écrit nulle part que Judas a traité le Christ de faux prophète ou de fils de l'adultère. Le secret de Judas est vide et accusateur. Sorte d'anti-Baptiste, la trahison de l'Iscariote se résout en une simple indication : le voici. Mais alors que le Baptiste désigne Jésus comme porteur du mystère divin (« Voici l'Agneau de Dieu »), Judas le réduit au statut de destinataire d'un secret. Ce faisant, il nie sa condition de Fils.
2. Un second secret dont Jésus est le détenteur, Judas le destinataire et Jean le dépositaire. Par l'échange de positions entre Jésus et Judas, le premier secret semble acquérir un contenu propositionnel : Judas m'a *trahi*. Le vide propositionnel n'est toutefois rempli qu'en trompe-l'œil. Le terme de trahison souligne simplement que le

[12] Louis MARIN, « Logiques du secret » dans *Traverses*, n°30-31, mars 1984, p. 64-65.
[13] Andras ZEMPLÉNI, « Secret et sujétion » dans *Traverses*, n°30-31, mars 1984, p. 105.
[14] Louis Marin évoque l'« enchâssement » des secrets de la révélation à propos de Pascal. *Opacité de la peinture*, *cit.*, p. 175 *sq.*
[15] Jean 18, 3.

Christ sait que Judas l'a mis au secret. Il indique celui qui l'a indiqué. Le secret initial détenu par Judas est ainsi enchâssé dans le secret détenu par Jésus, maître des secrets. Il sait dès le commencement de quel secret il est le destinataire, et en devient le détenteur. Au contraire, celui qui croyait être le détenteur du premier secret (Judas) devient le destinataire d'un secret qui le contenait dès le départ. L'identification de Jean le disciple avec Jean l'évangéliste justifie que le lecteur connaisse le contenu de la confidence, alors qu'il n'est pas écrit que Jean donnât à Pierre la réponse qu'il demandait. La fonction du confident n'est donc pas ici d'enclencher une dynamique de bouc émissaire. L'identité du traître est accidentelle, car n'importe qui peut commettre le mal en mettant l'autre au secret. Jean n'est pas le dépositaire du secret sur Judas, mais du mystère du Christ comme maître des secrets. Le quatrième évangile lui-même est la révélation au grand jour de ce dépôt, qui ne peut prendre sa signification, pour Jean lui-même, qu'au pied de la croix.

3. Ces deux secrets ont pour intermédiaire un troisième secret, dont Judas est à la fois le confident et le destinataire. En effet, avant le dépôt à Jean, Judas est le seul à partager avec Jésus le secret de sa propre trahison. Ce secret intermédiaire justifie l'adresse directe à Judas, et le passage de la troisième personne (quelqu'un m'a trahi) à la seconde personne (ce que tu fais, fais-le vite)[16]. Le déictique du premier secret (le *voici*) est comme renvoyé, au delà de la logique formelle du secret, vers le sens mystérieux de l'action de Judas (« *ce* que tu fais »), dont l'acteur véritable est Satan. Ce nouvel élément du récit ne remplit cependant pas le vide propositionnel du secret initial. Le *diabolos* étant celui qui divise, sa fonction est donc précisément de mettre au secret. Le sens de l'action de Judas échappe par conséquent tant à son agent (Judas lui-même) qu'à son sujet (Satan).
4. Par l'adresse à la deuxième personne, Judas et Satan apparaissent ainsi comme les confidents de Jésus, produisant une nouvelle mise au secret. Jean, exclu comme le reste des Onze de la nouvelle confidence, devient le destinataire de ce quatrième secret. Le changement de fonction dans l'économie du secret apparaît plus explicitement dans la prière sacerdotale :

[16] Louis Marin étudie ce passage à la seconde personne dans l'économie générale du secret dans *Opacité de la peinture*, *cit.*, p. 177.

> Si le monde vous hait, sachez qu'il m'a haï le premier. Si vous étiez du monde, le monde aimerait ce qui lui appartiendrait ; mais vous n'êtes pas du monde : c'est moi qui vous ai mis à part du monde et voilà pourquoi le monde vous hait[17].

Judas retrouve le monde dont sont mis à part les Onze avec Jésus. Croyant être le confident du secret concernant Judas, Jean est en réalité le confident du secret dont il est en même temps le destinataire. Il est ainsi associé à la terrible mise au secret de la croix.

5. De même que Judas finissait par être le destinataire du secret qu'il croyait détenir, Satan est finalement exclu du secret qu'il semblait connaître. À son tour, il est mis au secret : « le prince de ce monde a été jugé[18]. » Au verset 11 du chapitre 18, Jean présente l'entrée dans la Passion comme le secret du Père et du Fils : « La coupe que le Père m'a donnée, ne la boirai-je pas ? » L'ultime secret est détenu par le Père et le Verbe, destiné au Christ (Verbe fait chair) et confié au Paraclet, dont l'envoi est annoncé aux disciples. Lorsqu'ils recevront le Paraclet, ils comprendront « la vérité toute entière[19] » : le mystère trinitaire. L'Église deviendra alors la confidente de son propre salut.

Les différents secrets ne constituent pas une chaîne successive d'énigmes, selon le modèle hermétique. Seul l'échange des fonctions entre les protagonistes engendre de nouveaux secrets et l'intrusion d'autres confidents, lesquels peuvent à leur tour devenir détenteurs et destinataires d'un secret à la puissance seconde. Mais en détenant le secret dont il est le destinataire, Jésus se révèle maître des secrets. Qui est-il celui pour détenir son propre secret ? L'analyse formaliste du secret se heurte ici au mystère substantiel du maître des secrets, exigeant de passer de la question du « lequel » à celle du « qui ».

Seul le cinquième secret révèle un contenu substantiel inédit : le mystère trinitaire, qui permet d'entrevoir comment un même individu peut être détenteur, confident et destinataire ultimes du jeu du secret. Sa révélation à travers un jeu du secret poussé à ses limites est autorisée par l'isomorphisme entre la structure ternaire du secret et la Trinité[20].

---

[17] Jean 15, 18-20.
[18] Jean 16, 11.
[19] Jean 15, 26-27 et 16, 7-13.
[20] On vise ici plus spécialement ce que les théologiens appellent la Trinité économique, c'est-à-dire la Trinité en tant qu'elle est impliquée dans l'histoire du salut. Elle doit être distinguée de la Trinité immanente, qui désigne plutôt les relations entre les personnes divines indépendamment de la créature.

Le mystère ne met pas en échec le jeu du secret, mais permet son fonctionnement à la condition de l'incarnation : il faut que le Verbe se soit fait chair pour qu'il puisse être destinataire du secret qu'il détient également avec le Père. Cette condition est aussi le renversement de l'économie œdipienne du secret : le destinataire n'apprend rien sur lui-même, mais révèle qu'il était le détenteur de sa mise au secret depuis toujours.

L'enchâssement iconique des secrets

Dans *Opacité de la peinture*, Louis Marin montre comment la structure du secret organise le dispositif de la représentation dans l'Annonciation toscane[21]. La ligne horizontale reliant l'ange à la Vierge dessine un axe narratif le long duquel le secret de la conception du messie est confié. De manière plus complexe, c'est aussi le long d'un axe narratif dessiné par la table du dernier repas que le récit de la confidence et du bouleversement qu'elle suscite est lisible par le spectateur des *cenacoli*. L'axe perspectif lui est perpendiculaire et relie le destinataire ultime du secret (le spectateur sauvé) au détenteur du secret (le Père envoyant son ombre sur la Vierge). Parce qu'il construit tout l'espace en fonction du regard performatif du peintre, l'axe perspectif est aussi appelé axe d'« énonciation picturale[22] ». Pour justifier les récits de l'enfance, la tradition fit de Luc le confident de la Vierge et son premier portraitiste. Le peintre de l'Annonciation assume iconiquement le rôle de l'évangéliste recevant la confidence de la Mère de Dieu et en annonçant la Bonne Nouvelle au monde. De la même manière, l'identification explicite de l'auteur du quatrième l'évangile au disciple bien aimé permet au peintre de prendre iconiquement le rôle de l'évangéliste, confiant par l'image le secret qui lui fut confié par Jésus. Le point de vue du spectateur est donc à la fois celui du confident et du destinataire. Là doit cependant s'arrêter la transposition des analyses de Louis Marin, car l'axe perspectif ne relie pas nécessairement le spectateur au Christ, et au croisement entre l'axe narratif et l'axe perspectif n'advient pas la présence eucharistique comme advenait le Verbe incarné dans le traitement toscan de l'Annonciation. Comment le secret peut-il disposer l'image des *cenacoli* ?

Le long de l'axe narratif, le schéma ternaire du secret est traduit efficacement par la mise en valeur du jeu des regards et des gestes entre détenteur, confident et destinataire

[21] Louis MARIN, « Annonciations toscanes » dans *Opacité de la peinture* [1989], Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 159-205.
[22] *Ibid.*, p. 183.

du secret. Des signes permettent au spectateur de reconnaître Judas ou de savoir que Jean a les moyens de l'identifier (bourse, main avancée vers le plat ou détenant déjà un morceau de pain, allure sémite, l'absence d'auréole n'étant naturellement destinée qu'au spectateur). Aussi la plupart des *cenacoli* florentins sont-ils centrés sur le trio constitué de Jésus, Judas et Jean. Cela n'est toutefois pas systématique, et ce triangle se transforme parfois en carré avec l'intrusion de la figure de Pierre. Mais là où le récit peut narrer successivement les changements de position dans le jeu du secret, la fresque est réduite à une image fixe. Pour montrer le renversement des places dans le jeu du secret, l'image doit non seulement transcrire le schéma ternaire du secret, mais la manière dont il est susceptible de pivoter sur lui-même pour révéler la prééminence du Maître des secrets sur le félon. Deux grandes stratégies iconiques sont adoptées dans les *cenacoli* florentins : la mise au secret de Judas d'une part, et à la suite de Léonard son effacement parmi les douze.

1. Judas mis au secret

Le repas du Jeudi Saint n'a pas toujours été représenté en alignant linéairement les disciples le long d'une table rectangulaire. La cène peut avoir lieu sur une table en forme de fer à cheval ou circulaire. Dans ce dernier cas, si Jean est toujours aux côtés du Christ, la position de Judas peut varier. Lorsque la disposition en fer à cheval ou linéaire est adoptée, Judas est habituellement écarté des douze compagnons pour être mis face au reste des convives.

Si cette organisation est traditionnelle, elle change de signification avec la perspective. Pour user des termes de Daniel Arasse, on peut dire qu'avant le quattrocento, le lieu naturel de Judas est à l'écart des onze, en position antéchristique ou antéjohannique. Il ne s'agit pas d'un espace occupé géométriquement. En revanche, dès qu'une perspective régulière rationalisée en fonction du point de vue du spectateur est mise en place, le lieu antéchristique ou antéjohannique de Judas n'apparaît qu'au spectateur. Ce dernier retrouve ainsi dans le dispositif représentationnel la place qui était la sienne en tant qu'auditeur de l'évangile, qui voit et entend ce à quoi les yeux et les oreilles des disciples restent aveugles et sourds. Wölfflin n'a pas de mots assez durs à l'égard de cette disposition déséquilibrée, où le Christ n'est pas même au milieu de la

table[23]. Mais si la maladresse est telle, comment expliquer que ce choix iconographique perdure après la cène léonardienne ? Deux variantes se dessinent : l'une où le Christ occupe le centre de la composition, l'autre où le Christ cède la place à Jean.

1. 1. Le Christ au centre de la composition.

Dans la fresque source de Taddeo Gaddi, le Christ est au centre de la composition, tandis que deux groupes de cinq apôtres se répartissent autour de lui. L'équilibre formel est garanti par l'assoupissement de Jean, dont la silhouette ne se dessine plus sur l'arrière-plan, pas plus que celle de Judas, positionné face à l'un des douze et absorbé dans sa silhouette. La béance engendrée par l'assoupissement de Jean donne au geste du Christ une nouvelle dimension, puisqu'il semble non seulement bénir le disciple bien-aimé, mais indiquer sa mort prochaine. Ce déséquilibre visuel met en valeur le passage de la structure ternaire à la structure quaternaire du secret, les exclus du dépôt (et en premier lieu saint Pierre) étant rejetés loin du triangle central. Si la supériorité de Léonard par rapport à Taddeo Gaddi est incontestable, le déséquilibre structurel de la composition mettant à part Judas n'est pas aussi net que l'écrit Wölfflin, et souligne le danger d'éclatement de la communauté suscité par le secret.

En 1493, le Pérugin reprend cette disposition générale. Le groupe des apôtres est numériquement déséquilibré à droite de la fresque. Le sommeil de Jean laisse un vide entre le Christ et le groupe à sa gauche, que vient partiellement remplir la figure de Judas. Le milieu exact de la tablée se situerait entre Jésus et Jean, au lieu même de la confidence du secret dont le destinataire fait de nous son complice. Les lignes de fuite dessinent les contours de Jésus pour se réunir au jardin des oliviers, où l'ange tend au Christ une coupe[24]. La comparaison entre la fresque de 1360 et le *cenacolo* du Pérugin montre que la perspective du quattrocento modifie la signification de la configuration initiale. Malgré le déséquilibre de la tablée, le Christ apparaît comme le centre du récit du point de vue du spectateur. La scène surplombant le repas n'est pas seulement dans un espace symbolique. Mais les lignes de fuite se rassemblent au sommet du jardin des oliviers, confins où le ciel rejoint la terre. La signification profonde de l'enchâssement des secrets est dans l'incarnation et le salut qu'elle permet. Elle prend la figure allégorique de la coupe. Dans une sorte de récapitulation temporelle, l'angoisse du jardin des oliviers est

[23] Heinrich WÖLFFLIN, *L'Art classique* [1899], trad. Conrad de Mandach, Brionne, Gérard Monfort, 1989 (rééd. 1911), p. 23.
[24] Luc 22, 43.

déjà présente dans la cène. La perspective permet ainsi au Pérugin de faire comme si le Christ bénissait le calice proposé par l'ange au jardin des oliviers – allusion au mystère eucharistique. L'axe perspectif transforme le spectateur en confident du Christ. Au point de vue de Jean l'évangéliste qu'il occupe par la grâce du peintre, le spectateur aperçoit déjà le secret de la Passion détenu par le Verbe incarné et son Père dont il est le destinataire en même temps que le disciple bien aimé et toute l'humanité sauvée. Exclu de cet axe perspectif, le rôle de Judas semble donc accidentel. La perspective permet ainsi de dévoiler Judas aux yeux du spectateur, tout en ne lui manifestant que le Christ comme détenteur du secret du Père et de sa propre Passion.

1. 2. Jean au centre de la composition.

Dans la configuration classique où Judas est mis au secret, les peintres peuvent aussi choisir de placer Jean au milieu de la tablée, comme dans le *cenacolo* de Sant'Apollonia, peint par Andrea del Castagno autour 1450. Le disciple bien-aimé est fermement appuyé sur le pied de la table, en forme de colonne (symbole traditionnel du Christ), qui se trouve à l'exacte verticale de la croix surplombant la cène. La perspective très raccourcie, sans ouverture vers l'extérieur, place le spectateur presque au même niveau que le disciple bien-aimé. La position de Jean est d'autant plus dramatique que la lumière arrive droit sur lui. En tendant sa main vers le plat, Judas semble ainsi moins menacer le Christ que Jean. Le geste du Christ paraît bénir à la fois Jean et la main de Judas tendue vers le plat. Nous sommes au point de bascule où Jean, de simple confident, devient destinataire de *ce* que Judas doit faire et que hâte le Christ par son geste bienveillant. Presque à hauteur des convives, le spectateur voit Judas au même niveau que Jésus, sans qu'une quelconque hiérarchie visuelle soit instituée. C'est la mystérieuse collaboration entre le sauveur et le traître qui est ainsi mise en exergue.

Malgré la position centrale de Jean, c'est le groupe formé par Pierre, Jésus et Judas, surmonté du compartiment de marbre dramatiquement veiné[25], qui attire l'œil. La structure ternaire du secret est déséquilibrée vers une organisation à quatre termes, où Pierre apparaît comme l'intrus susceptible d'être à jamais séparé du Christ par le diviseur satanique.

[25] Une référence possible à la relique de la « pierre de l'onction » : Dominique RIGAUX, *Un banquet pour l'éternité*, Paris, Mame, 1997, p. 58. Les autres dalles de marbre renvoient au tombeau du Christ.

La figure du sphinx et les mystérieux blocs de marbre tendent cependant à tirer l'enchâssement johannique du secret du côté de l'énigme hermétique. Dans les actes apocryphes d'André et Matthias, Jésus prouve sa divinité aux prêtres juifs en faisant parler les sphinx d'un temple païen[26], et accumule des prodiges qu'il ne montre qu'à la poignée de ses disciples. . Le maître des secrets n'est plus qu'un détenteur d'énigme. La force du récit évangélique est perdue. Jean et le spectateur acquièrent un statut d'initié. Le spectateur occupant fonctionnellement la place du peintre, c'est-à-dire de Jean l'évangéliste, peut-être n'avons-nous affaire qu'à une vision intérieure. La géométrie abstraite et emplie de symboles du lieu renforçant l'onirisme de l'image.

Ghirlandaio ne fait pas ce choix hermétique dans la cène des Ognissanti. Par rapport à la fresque de San Marco, Ghirlandaio fait nettement le choix de décentrer le Christ. Dans la version de San Marco, la silhouette du disciple bien aimé est comme couvée et absorbée dans celle du maître, ce qui réduit, comme chez le Pérugin, son décentrement. La pointe centrale est un lieu de rassemblement, comme l'indique le vol des oiseaux et des paons (symbole eucharistique traditionnel) dirigé vers ce lieu où le disciple et le maître s'unissent. La communion des onze qui est signifiée par l'attitude prévenante du Christ. C'est du reste assez mollement que certains disciples se demandent si, par hasard, ils seraient concernés par l'annonce de traîtrise. Judas apparaît d'autant plus rejeté de l'autre côté de la table. Le geste de bénédiction du Christ n'apparaît en aucun cas comme une autorisation de trahir. Il est symétrique du geste d'emprise du traître sur le corps abandonné de Jean, qui apparaît ainsi comme disputé entre le Sauveur et celui en qui Satan est entré. Le classique schéma d'exclusion de Judas est ainsi déséquilibré vers une nouvelle configuration, où Judas et Jésus partagent un secret dont Jean serait le destinataire inconscient.

Aux Ognissanti, Ghirlandaio place immédiatement Jean en position de destinataire du secret dont Judas est le confident. Jean apparaît volontairement au centre de la tablée. La pointe qui le menace renvoie au glaive de la dispersion – les oiseaux de l'arrière-plan s'éloignent et ne se rassemblent plus. Jean est beaucoup plus redressé, à l'écoute du Christ mais aussi à la merci de Judas, qui semble se pencher à proportion de ce que Jean

[26] *Actes d'André et Matthias* dans *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. 2, trad. Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 500-503. Dominique Rigaux fait le lien entre les sphinx de Sant'Apollonia et les actes apocryphes dans *Un banquet pour l'éternité*, Paris, Mame, 1997, p. 115.

se relève par rapport à sa posture traditionnelle. Face à lui, le spectateur assume le rôle de confident – le Christ ne le regarde-t-il pas ? Le Pérugin et le Sodoma inverseront au contraire la construction du secret en faisant du spectateur l'énigmatique confident de Judas.

Si Jean est au milieu de la tablée, les lignes de la perspective ne se réunissent pas sur lui, mais sur l'ombre de Jésus : image de l'Esprit Saint couvrant le disciple bien-aimé ou présage lugubre de la Passion ? L'élément architectural qui pointe droit sur Jean semble d'autant plus dramatique. Si Jean proclame ce que le Christ lui a confié, Judas est tué par un Pierre déjà armé de son couteau, et la coupe du Père est refusée par le Christ. *In fine* c'est son propre salut qui est en jeu. En acceptant de quitter sa place centrale, Jésus donne lui-même sa vie pour ceux qu'ils aiment, et donne sens au sacrement eucharistique, évoqué ici par les emblèmes eucharistiques transparents que sont les vases sur la gauche, et le plat circulaire sur la droite. Face à Jean, le spectateur est lui-même invité à se placer sous l'ombre de Jésus, en position de destinataire du mystère du salut.

Dans cette configuration est fortement accentuée la permutation des rôles entre Jésus et Judas dans l'enchâssement des secrets. Judas n'est plus en position antéjohannique comme chez le Pérugin, mais antéchristique. Jean est le destinataire inconscient et vulnérable de ce jeu dramatique. Chez Andrea del Castagno comme chez Ghirlandaio, la perspective a un rôle identificatoire entre Jean le confident et le spectateur. C'est pourquoi Judas n'a pas besoin, comme chez le Sodoma ou le Pérugin, de nous interpeller. Acculé par des éléments architecturaux qui l'empêchent de voir l'espace extérieur s'ouvrir en profondeur, le spectateur n'a plus qu'à méditer sur son propre salut menacé par l'Antéchrist et protégé par le Christ.

2. Où est Judas ?

La seconde grande stratégie iconographique, instituée par Léonard, consiste à peindre l'instant précédant la confidence à Jean. Judas ne peut donc occuper sa position isolée, puisqu'avec la perspective, le lieu antéchristique du traître est supposé n'apparaître qu'au spectateur occupant la place de Jean l'évangéliste. Nous devons donc nous aussi chercher anxieusement le traître parmi les convives. L'importance de la cène de Milan dans l'histoire de l'art justifie de sortir de nos limites géographiques pour faire quelques remarques sur le traitement léonardien de l'enchâssement des secrets.

Il est tentant de souligner, comme Wölfflin, les « maladresses » des prédécesseurs de Léonard, pour louer l'équilibre de la composition et l'effet dramatique produit par un Judas réinséré dans la communauté des douze[27]. Désormais quatre groupes de trois apôtres encadrent régulièrement le Christ qui a déjà les bras en croix, le bras gauche en position d'offrande comme montrant un pain qui pourrait être consacré, le bras droit saisissant un pain qu'il s'apprête à donner à Judas avant même la requête de Jean. C'est le silence du Christ qui est souligné, le geste de Pierre vers Jean, et du second apôtre à partir de la gauche vers Pierre, dessinant une longue chaîne rompue des confidents qui pourrait partir du Christ pour finalement désigner Judas, comme semble le faire inconsciemment le troisième apôtre à partir de la droite. Les bras en croix de l'apôtre immédiatement à la gauche du Christ ont pour fonction de rompre cette désignation. Le secret reste pour l'instant scellé.

La référence scripturaire devient de ce fait ambiguë : Pierre fait sa requête à Jean comme dans le quatrième évangile, mais Jésus par son geste semble évoquer le traître qui a partagé le pain avec lui comme dans les synoptiques. Dans le premier cas, c'est le secret de Judas qui est au cœur de la scène. Dans le second cas, c'est la communion du traître qui est le sujet véritable de la fresque. L'ambiguïté n'est pas tranchée par les gestes du Christ, dont les bras en croix semblent se partager entre les deux thèmes.

Or dans cette modification de la construction de l'image, Judas ne retrouve pas une place géométrique et rationnelle. Comme le remarque Wölfflin, il est impossible que treize personnes se positionnent à table comme dans le *cenacolo* de Léonard[28]. C'est un autre des secrets enchâssés du récit johannique qui est montré, entraînant la modification de toute la construction. Désormais au centre de la composition, le Christ apparaît comme détenant un secret qu'il ne confie encore à personne (Pierre est en train de faire sa requête auprès de Jean, qui n'est donc pas encore incliné sur le cœur de Jésus). Le spectateur est ici le confident. Un regard balayant les quatre groupes peut rapidement discerner celui qui tient la bourse.

Par cette reconfiguration, Jésus est visuellement mis à part. Il apparaît ainsi comme le destinataire du secret dont il est le détenteur, et qu'il ne confie qu'au spectateur. Parmi

[27] Si la solution léonardienne est inédite par rapport au modèle florentin, on trouve déjà des exemples en Lombardie de cette disposition. Daniel ARASSE, *Léonard de Vinci*, [1997] Paris, Hazan, 2002 (2nde édition), p. 362.

[28] « Comptez les couverts et vous vous apercevrez que jamais les personnages présents ne pourraient s'asseoir à leurs places. » Heinrich WÖLFFLIN, *L'Art classique*, *cit.*, p. 23.

les douze, tous sont inclinés vers Jésus ou font un geste indiquant Jésus, tandis que Judas et Jean seuls s'éloignent en un mouvement parallèle. S'il est classique de présenter le traître en position symétrique de Jean, il l'est moins de les montrer dans des postures parallèles : cela est possible car Léonard choisit de représenter la révélation de la trahison avant que Jean ne devienne le confident de Jésus. Il n'est donc ni couché ni endormi sur la poitrine du maître. La solidarité iconique entre le destinataire et le confident du secret de Jésus souligne la réversibilité de leurs rôles dans le jeu du secret. Ainsi sont-ils parallèlement « mis au secret » du reste de la communauté, symbolisant le partage ultime entre ceux qui tomberont et ceux qui seront sauvés. Dans ce fossé se tient Pierre – qui ne livre pas Jésus mais le renie trois fois au cours de la nuit – dont l'inclination vers Jésus, au-dessus d'un Judas ignoré, indique son amour du maître par-delà son reniement, et le sauve iconiquement par avance. La puissance du *cenacolo* de Santa Maria delle Grazie n'est donc pas seulement formelle : Léonard parvient, sans le recourt à l'allégorie (coupe, emblèmes eucharistiques, sphinx ou crucifixion) à indiquer le mystère par l'isolement de l'agneau de Dieu en détenteur et destinataire de son propre secret. Le mystère se révèle depuis l'enchâssement des secrets, sans qu'aucun saut symbolique ou hermétique ne soit nécessaire.

Dans la reprise du schéma léonardien par Andrea del Sarto à San Salvi, Jean et Judas dessinent deux axes parallèles tout en retrouvant leurs positions symétriques de part et d'autre de la figure centrale du Christ. Jean est à nouveau le confident de Jésus, qui est en train de tendre à Judas le pain qui le désigne. Selon Wölfflin, Andrea del Sarto reprend la disposition traditionnelle, en se contentant de mettre tous les convives du même côté à la manière léonardienne[29]. C'est oublier cependant l'originalité du *cenacolo* de San Salvi : les deux personnages qui surprennent la scène d'en haut. Leur attitude reprend celle des douze s'interrogeant sur l'identité du traître, tandis que la figure qui regarde le spectateur a une attitude proche – en plus ludique – de celle de Judas dans le *cenacolo* du Pérugin ou du Sodoma. Cet intrus, qui surprend la confidence à Jean, prend à son tour pour confident le spectateur. Mais l'intrusion perd son caractère dramatique par l'effet de spectacularisation produit par les deux serviteurs haut perchés. La perspective ne produit qu'une illusion. Le spectateur est moins participant au dispositif du secret qu'exclu au titre de la représentation. Le nouveau triangle ainsi dessiné attire

[29] WÖLFFLIN, *L'Art classique*, *cit.*, p. 24.

nos yeux vers ce qui surplombe toute la cène et fut, d'après Vasari, peint en premier dans le réfectoire de San Salvi : le *tondo* recelant une tête à trois visages symbolisant la Trinité[30], en lieu et place d'une classique crucifixion, de rigueur depuis Gaddi. Il est ainsi remarquable que l'explication du contenu mystérieux exige d'exclure le spectateur du jeu du secret au bénéfice d'une simple imagerie du secret. Un nouveau secret ternaire structure désormais l'image : à son sommet se tient son détenteur ultime qu'est la Trinité, tandis que Jean et Judas apparaissent comme des confidents symétriques, le destinataire véritable étant le Christ incarné, à la base de ce nouveau triangle du secret. Au-delà du secret dont Jean nous fait le récit dans le quatrième évangile, c'est le mystère de la Trinité et du salut que nous devons contempler. Le secret peut structurer l'image, mais pas le mystère. Ce dernier est suggéré par le déséquilibre de la structure du secret, entraîné par l'intrusion d'un personnage qui regarde le spectateur, et lui rappelle qu'il n'a affaire qu'à une représentation théâtrale de ce qui ne se représente pas : le mystère de la Trinité, de l'incarnation et de la rédemption.

Le quatrième évangile met en déroute le paradigme œdipien du secret, selon un renversement typique du Nouveau Testament : l'accusé était l'innocent, la victime le prêtre, le maudit le glorifié, l'exclu celui qui récapitule tout en lui. La composition léonardienne, en isolant le Christ, le présente comme le destinataire de son propre secret, le manifestant comme maître des secrets sans avoir besoin de recourir aux figures allégoriques ou symboliques de ses prédécesseurs ou successeurs. La personne même du Christ est le mystère. Paradoxalement, et malgré l'effet de perspective saisissant lorsqu'on entre dans le réfectoire de Santa Maria delle Grazie, le *cenacolo* léonardien est peut-être celui qui utilise le moins la puissance de la perspective pour faire comprendre le basculement d'un secret à un autre, d'une position dans le jeu des secrets à une autre. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le schéma florentin traditionnel persiste. Le décentrement nécessaire du Christ exige alors le recours à des éléments allégoriques pour éviter toute interprétation gnostique et distinguer le secret de Judas du mystère du Verbe incarné. Occupant la place de Jean, le spectateur doit ainsi passer du rôle du disciple bien aimé à celui d'évangéliste. Il ne doit plus seulement être le dépositaire du nom du traître,

[30] Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, volume II, livre VI, trad. André Chastel (dir.) [1984], Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 2005, p. 62 et p. 77.

mais « celui qui a vu » et qui « rend témoignage[31] » du Christ qui s'est laissé mettre au secret de la croix pour le salut du monde.

[31] Jean 19, 35.