

Wolfgang Wildgen

Éléments narratifs et argumentatifs de l' « Ultime Cène » dans la tradition picturale du XII^e au XX^e siècle*

1 REMARQUES INTRODUCTIVES: TROIS NIVEAUX D'ANALYSE SEMIOTIQUE

2 ÉLÉMENTS NARRATIFS DANS LES REPRESENTATIONS DE LA CENE DEPUIS L'ANTIQUITE CHRETIENNE JUSQU'A LEONARD DE VINCI

3 ÉLÉMENTS NARRATIFS DANS LA CENE DE LEONARD DE VINCI

4 ÉLÉMENTS NARRATIFS DANS LES REPRESENTATIONS DE LA CENE APRES LEONARD DE VINCI

5 ÉLÉMENTS ARGUMENTATIFS IMPLICITES DANS LES REPRESENTATIONS DE LA CENE

5.1 DÜRER, INTERPRETE DE LA CENE SELON LUTHER

5.2 LES NOCES DE BRUEGEL : CRITIQUE DE LA LUXURE DES REPAS

5.3 LA CENE DANS LE FILM « VIRIDIANA » DE BUÑUEL

6 CONCLUSION

* Contribution à l' Atelier de Sémiotique Visuelle (organisé par Anne Beyaert et Stefania Caliandro), Institut Universitaire de France, Paris, au sujet : « Dynamiques Perceptives », 27 février, 2002. Je remercie pour l'invitation. Je remercie aussi Maryse Lüchtenborg pour la correction stylistique du texte.

1 Remarques introductives: Trois niveaux d'analyse sémiotique

Dans la tradition Saussurienne, le signe réunit les deux côtés de la médaille : l'image acoustique (le signifiant) et l'image mentale (le signifié) ; le tout se joue donc dans l'imagination, c'est-à-dire dans une imagination abstraite, une sorte de « sensus communis » qui fait disparaître l'apport des différents sens : la vision, le goût, l'odorat, le toucher. Seule l'ouïe joue un rôle qui caractérise le langage phonique. Dans la tradition de Peirce, l'icônicité est mise en avant et en cela il donne une place à la perception et aux différentes facultés sensorielles. Néanmoins, le fondement sensoriel de la sémiotique reste incomplet. Cassirer, dans sa philosophie des formes symboliques (publications surtout de 1923 à 1929), interprète la perception comme étant « symbolique », c'est-à-dire qu'il fait commencer la sémiotisation avec les premiers stades de la mise en formes des impacts sensoriels. Le trajet de la perception à la mémoire, à l'acte de l'expression, linguistique ou autre, constitue un processus sémiotique, une dynamique de mise en signe, de transformation, combinatoire, une synthèse sémiotique.

La dynamique sémiotique relie non seulement l'acte perceptif à l'énonciation, mais aussi différents stades de ce processus entre eux, ce qui contribue à élaborer un réseau inter-sémiotique, une structure de valeurs selon Saussure. Cette dynamique peut être appelée *primaire*. L'individu qui parle dans une société sans écriture et sans la permanence artificielle des produits sémiotiques se trouve quasiment dans un système sémiotique inconscient qui dirige ses activités mais qu'il ne perçoit pas comme tel.¹ Dès que les signes deviennent permanents, p.ex. dans le mythe, le rite, l'art, l'écriture, une dynamique *secondaire* apparaît et devient explicite. Un texte renvoie à un autre texte, une image à une autre image, un texte à une image, une image à un mythe etc. Ce réseau connaît par la permanence de ses repères des cycles, il est auto-référentiel et les chemins dans ce réseau s'enchevêtrent, forment un labyrinthe où on risque de se perdre et on peut même parler d'un *itinéraire chaotique*. Pour contrôler cette dynamique, on a recours à des points de repère artificiels, des archétypes, des attracteurs forts et simples, par lesquels les chemins repassent de temps en temps. La dynamique secondaire a, par son caractère auto-

¹ Je présume qu'un état primitif de ce genre fut peu probable dès que différents systèmes de signes ont existé. Ce serait une société à la „Kaspar Hauser“ qui tout en utilisant des signes, ne serait guère consciente de l'existence d'un langage, d'un code.

référentiel, une tendance naturelle au chaos sémiotique (voir Wildgen, 1998a,b) et elle demande, cherche, produit des contrôles puissants que nous appelons avec René Thom les « archétypes ».² La dynamique secondaire peut être stabilisée dans ses archétypes par une religion, une idéologie, une culture, dans laquelle l'inventaire des archétypes (des contrôles) est réglé. Pour chaque culture, pour choisir le terme le plus général, cet inventaire doit être organisé de façon compréhensible et stable. Un moyen probant d'arriver à ce but est la narration ou l'argumentation. Cette organisation de la culture est aménagée par une dynamique *tertiaire* : la tradition orale ou écrite.

Les trois niveaux que je viens de distinguer provisoirement (il y a certainement des transitions et des dynamiques intermédiaires) forment un système global dans lequel la perception et l'action forment la base stable ; la culture (la totalité) en dépend quoiqu'elle produise un espace de liberté qui cache les fondements de sa stabilité. La perception (dans ses différentes réalisations) et l'action (motricité) restent les dynamiques fondamentales, ce sont elles qui produisent la substance sémiotique organisée par le système des signes.³

J'ai choisi de traiter une tradition artistique, la représentation de l'« Ultime Scène ». La religion (culture) de base est donnée par le christianisme et ses transformations historiques : la Réforme, la contre-réforme et enfin la période « post-chrétienne » du XX^e siècle.

La tradition artistique renvoie aux textes du « Nouveau Testament », dans lequel les évangélistes Marc, Mathieu, Luc et Jean ont donné une description de la scène. Mais le thème lui-même a une profondeur culturelle qui va bien au delà. Dans « Le Souper des Cendres », Giordano Bruno déploie la mémoire culturelle des « Cènes ». Il crée un espace mémoriel : Zeus (l'Altitonante), Adam (Protoplastico), Ahasvère (Assuero), Lucullus, Lycaon, Thyeste, Tantale, Platon, Diogène (voir Wildgen, 2000).

² La question se pose, s'il existe des archétypes universels, innés, qui fonctionnent en dehors de l'apprentissage du langage et des codes communicatifs (de l'art, du mythe, de commerce, du pouvoir etc.). D'un point de vue génétique, ceci semble improbable. C'est plutôt dans l'auto-organisation du cerveau, de la personnalité individuelle, des groupes sociaux, de la communication, qu'apparaissent certaines dynamiques avec une forte probabilité, dont on peut abstraire des principes formels, appelés archétypes. Cette vision est compatible dans la tradition d'un structuralisme dans la tradition de Piaget.

³ Ceci est une des hypothèses fondamentales de la phénoménologie dynamique (voir Wildgen, 1994, 1999 et Petitot, 1992).

Dans la tradition artistique d'autres soupers, ceux des *Noces de Canaan*, du *Souper chez Levi*, ou du *Souper d'Emmaüs* montrent une structure analogue à l'«Ultime Cène».

Toute la série repose sur le rite fondamental du dîner en groupe, un des centres organisateurs du groupe social humain : On mange le produit commun de la chasse, de la récolte. Ce rite du repas est lui-même un archétype de la société humaine.

Le point de départ textuel de la Bible regroupe deux épisodes : l'annonce de la trahison et le Dernier Serment ; le deuxième épisode constitue une partie centrale des liturgies chrétiennes.

Ces deux noyaux narratifs, la trahison, l'exclusion de Judas, et la Cène, le Serment du Christ, sont deux réalisations de l'archétype rituel : la communauté réunie à une table commune et le membre exclu du repas. Cet archétype renvoie avec le vin et le pain aux cultures agricoles issues de la révolution néolithique; il semble même certain que les cultures paléolithiques possédaient des repas rituels après la chasse commune, et que les animaux grégaires eux-mêmes possèdent des instincts de redistribution sociale des vivres (p.ex. les loups). L'archétype du repas commun devient un index des règles de possession commune et une icône du groupe et de son organisation (p.ex. centrée sur un individu ou un groupe d'individus).

La trahison de Judas est l'archétype négatif de la société : l'exclusion de celui qui ne respecte pas les règles communautaires. Le geste de Judas qui essaie de s'accaparer le premier le pain⁴ révèle la base socio-économique de cet archétype.

Les deux archétypes complémentaires (communauté dans le repas rituel, trahison et exclusion) ont de prime abord un caractère neutre vis-à-vis des formes symboliques, tel que le rite, le texte, l'image ; ils sont immédiatement enracinés dans la perception

⁴ - Évangile de Luc, 22, 21 : « Cependant, voici que la main du traître est à cette table avec moi. »
- Évangile de Marc, 14, 18-20: « Oui, je vous le déclare, l'un de vous, qui mange avec moi, me livrera » ... « C'est l'un des Douze, qui se sert au même plat que moi... »
- Évangile de Jean, 13, 25-26 : « Ce disciple, s'étant penché contre la poitrine de Jésus, l'interrogea : « Seigneur, qui est-ce ? » Jésus répondit : C'est celui à qui je donnerai le morceau que je vais tremper. Puis il trempa du pain et offrit le morceau à Judas, fils de Simon Iscariote. » ... (30) « Dès qu'il eut pris le morceau de pain, Judas se hâta de sortir. ». Judas, ayant pris le morceau de pain, se hâta de sortir. »
- Évangile de Matthieu, 26, 21-23 : « Durant le repas, il dit : « Oui, je vous le déclare, l'un de vous est prêt à me trahir ». Dans une profonde consternation, chacun se mit à lui dire: « Tout de même pas moi, Seigneur ? » Il répondit: « Celui qui a mis la main au plat avec moi, c'est celui qui va me trahir. » »

et l'action sociale. Historiquement, le texte biblique est la base des représentations dans l'art, bien qu' au Moyen Âge et au XVI^e siècle la majorité des personnes qui contemplaient p.ex. un tableau d'autel ne sussent pas lire et n'eussent pas accès au texte latin de la Bible (vulgata). Cette situation changea au moment de la Réforme où le texte biblique, en langue populaire, devint la source primaire de la liturgie. Le caractère narratif est, dans cette tradition religieuse, d'abord réalisé dans le texte, ensuite repris dans le tableau.

L'archétype du repas rituel a par son importance religieuse été l'objet de nombreux débats, dans lesquels l'argumentation (à la base du texte) est devenue le médium communicatif prépondérant. Ce débat concernait surtout la messe et son interprétation comme sacrifice. La Réforme retournait au repas commun (entre le prêtre/pasteur et sa communauté) sous les deux formes : pain et vin. Cette réforme liturgique a séparé la liturgie catholique des liturgies protestantes. Le deuxième point d'argumentation concernait la transsubstantiation du pain et du vin dans l'eucharistie. Le quatrième concile du Latéran (1215) tranchea le débat (commencé au IX^e siècle). Les réformateurs Luther, Zwingli et Calvin rejetaient pourtant cette interprétation mais n'arrivaient pas à trouver une solution commune : Zwingli ne voyait qu'une relation symbolique ; Calvin finit par accepter une interprétation correspondante dans le consensus de Zurich (Consensus Tigurinus, 1549), tandis que Luther et Melanchthon ne voulaient guère accepter d'autre interprétation que celle de la présence simultanée des deux formes : pain/chair du Christ et vin/sang du Christ. Ce complexe argumentatif a pu en principe réapparaître ou laisser des traces chez les peintres des pays réformés ou favorables à la Réforme, comme Dürer.

La question générale qui se pose est celle de la différence sémiotique entre le texte, son interprétation, et la peinture et entre l'argumentation, à la base du texte, et la peinture. Est-ce que le caractère narratif et argumentatif du texte a des corrélats au niveau de la peinture ?

Comme les moyens descriptifs de la linguistique sont adaptés à l'analyse des mots, phrases et textes, cette question a un corollaire méthodologique:

Est-ce que les méthodes de l'analyse linguistique (du lexique, de la grammaire, du texte narratif ou argumentatif) peuvent être appliquées à l'analyse de la peinture (de la sculpture, du film etc.) ?

2 Éléments narratifs dans les représentations de la Cène depuis l'antiquité chrétienne jusqu'à Leonard de Vinci

La narrativité d'un texte est caractérisée selon Labov et Waletzky (1967) par deux fonctions centrales :

- La fonction proprement *narrative*, qui est une représentation au sens étroit : elle renvoie à une séquence d'événements (d'actions) dans le temps. Pour qu'un texte soit narratif, au moins *une* transition temporelle doit être réalisée.
- La fonction évaluative : elle place les personnes, lieux et les événements dans un espace de valeurs. Du point de vue pragmatique, le locuteur (narrateur) commence avec une « orientation » et finit avec une « coda » pour satisfaire l'auditoire et il est responsable de la pertinence de qu'il raconte (c'est-à-dire qu'il doit rendre compte de sa valorisation à l'auditoire).

Les noyaux narratifs de la Cène ont déjà été mentionnés :

- L'annonce de la trahison de Judas et son identification indirecte. Cet acte annonce la passion du Christ qui est la conséquence de sa trahison.
- La Cène elle-même, où Jésus distribue pain et vin et commande à ses apôtres de le garder dans leur mémoire. Ce sont les paroles de Jésus « Ceci est mon corps. Ceci est mon sang » (Matthieu, 26, 27-27), qui seront au cœur de la querelle théologique ultérieure.

Les représentations de la Cène pendant les premiers siècles sont plutôt rares et ne montrent pas encore le prototype rituel. Dans les fresques des catacombes de Calliste et Priscilla et sur le couvercle d'un sarcophage sont représentées des cènes de convivialité ou d'amour (en grec « agape »). Le nombre des convives est souvent celui de sept (3+1+3), la personne centrale n'est pas marquée clairement (il peut s'agir p.ex. du donateur qui offre le pain au pauvres). Le prototype « Jésus et ses apôtres avec Judas à part » apparaît dans des évangélistes du XII^e siècle. La Figure 1 montre la « Cène » de l'évangéliste de Nonantola (ca. 1140—1150).



Figure 1: Jésus donne le pain à Judas qui s'apprête à quitter la salle, École de Nonantola; cf. Marani, 2001: 68 (voir le texte dans l'Évangile de Jean: 13, 15-26).

La table semi-circulaire sépare clairement Judas, qui est la personne centrale. Il se trouve dans un état de transition. Il mange le premier (le signe du traître mentionné dans le texte de la Bible) et il quitte la salle. L'élément narratif est très clair. La fonction évaluative signale la séparation entre la communauté (chrétienne) et ses traîtres (hérétiques ou autres).

La constellation Jésus et Judas contre les autres apôtres reste stable jusqu'à Leonard de Vinci (et même au delà). Ce sont la géométrie de la table (ronde, rectangulaire, carrée et autres), la distribution des personnes dans la perspective figée du tableau (ouverture du cercle, du rectangle dans la ligne du spectateur,

redistribution sur une ligne opposée au spectateur etc.) qui changent. Judas est caractérisé par sa main droite qui s'avance vers le pain et par sa main gauche qui indique la direction de son départ. Les apôtres et Jésus sont caractérisés par leurs gestes et la direction de leurs regards. Jean est accoudé devant Jésus. Tous ces éléments renvoient à des phrases dans l'Évangile.⁵ La Figure 2 montre la Cène autour d'une table ronde. Judas est le seul dont le visage ne soit pas visible.



Figure 2: Cène du Maître de la « Capella Dotto » (ca. 1290; cf. Marani, 2001: 72).

Une autre disposition, probablement de provenance byzantine, est choisie par Ugolino di Nerio (Sienne, 1327–1330). Jésus est assis à gauche. Judas est seulement marqué par son geste vers le plat et l'absence de l'auréole. L'élément narratif est réduit à l'acte de parole de Jésus indiqué par les regards attentifs de ses apôtres et de Judas.

⁵ L'Évangile de Jean, 13, 25 : « Ce disciple, s'étant penché contre la poitrine de Jésus, l'interrogea. »



Figure 3: Cène d' Ugolino di Nerio (connu entre 1317 et 1327).

Au XIV^e siècle l'arrangement classique avant Leonard de Vinci montre les bons disciples d'un côté de la table et Judas de l'autre. Dans le tableau de Pseudo Jacobino di Francesco, on remarque deux éléments nouveaux. Par leurs gestes Judas (qui tient le pain) et Jean forment un axe (une opposition). Les apôtres qui restent forment deux groupes symétriques (5+5), Jésus semble ne pas participer à l'événement (son geste et l'expression de son visage renvoient plutôt au Dernier Commandement).

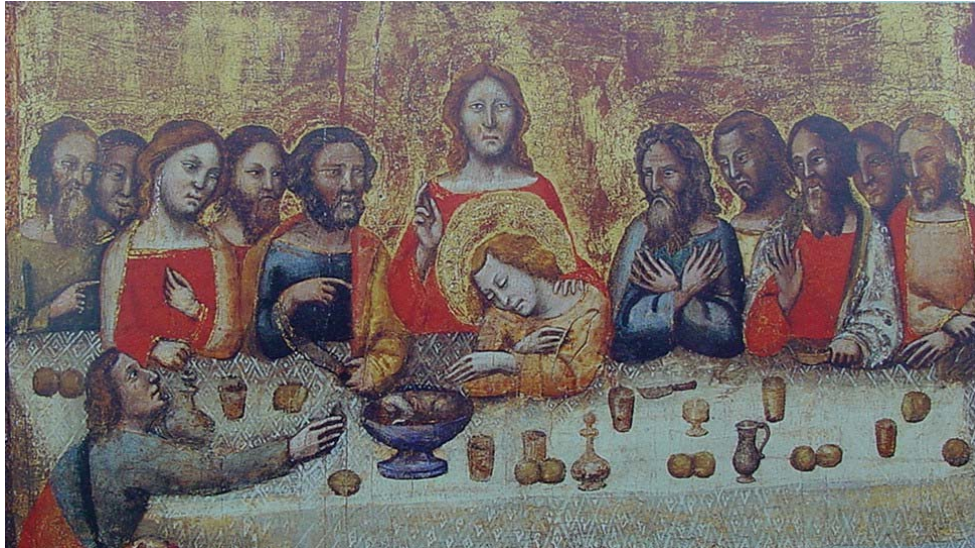


Figure 4: Cène du Pseudo Jacobino di Francesco (documenté à Bologne de 1360 à 1385), datée vers 1330; cf. Marani, 2001: 82.

Un contemporain et compatriote de Vinci, Domenico Ghirlandaio (1449–1494) choisit la disposition des apôtres et de Jésus en ligne droite: il oppose Judas au groupe de Jésus et de Jean. Dans cette disposition on pourrait croire à un tribunal qui a convoqué Judas. L'activité du repas commun devient secondaire. Au niveau évaluatif la séparation entre les bons et les mauvais, l'exclusion du traître, devient le sujet central.



Figure 5: La Cène de Domenico Ghirlandaio (1480).

Le Pérugin (1490), dans une *Cène* à Sant'Onofrio alle Contesse ou de Foligno, utilise la même composition que Ghirlandaio, avec la seule différence que Judas

regarde vers le spectateur tandis que chez Ghirlandaio il se tourne vers Jésus et son visage est montré de profil. Le Pérugin est probablement le dernier à utiliser cette disposition classique.⁶ Elle répond à deux critères:

- Judas parle et interagit avec Jésus, il doit être montré près de Jésus.
- Judas doit être séparé du groupe des „bons“ disciples et il est prêt à quitter la table.

La solution choisie par Vinci recourt à d'autres signes pour séparer Judas des disciples (le visage dans l'ombre, un mouvement distinct de celui des autres disciples) et établit une sous-scène de don qui le met en contact avec Jésus.

3 Éléments narratifs dans la Cène de Léonard de Vinci

Léonard de Vinci a fait plusieurs esquisses qui se rapportent à sa composition de la Cène et l'opposition entre Jésus et Judas. Sur une feuille dessinée entre 1490 à 1492 il esquisse une scène où Judas est assis devant la table et se tourne vers Jésus (et la soupe), une autre scène à droite montre Judas qui se lève et s'approche de Jésus, une partie du dessin laisse même leur mains se rencontrer. On aurait dans cette version un épisode du don qui relie Jésus et Judas juste avant de les séparer, car le don de Jésus indique le traître.⁷

⁶ Voir Luchinat, 2001: 48.

⁷ Le don symbolise le lieu social, l'interruption du don la séparation sociale (l'excommunication dans la pratique juridique plus tard).



Figure 6: Esquisse de Léonard de Vinci (1490 à 1492) ; cf. Marani, 2001: 125.

La version finale réalisée par Léonard de Vinci à Santa Maria delle Grazie décrit selon l'interprétation de son ami Luca Pacioli la phrase du Christ : « L'un de vous me trahira ». Le traître Judas n'est pas isolé, il fait partie du groupe à la droite de Jésus : Jean, Pierre, Judas. Judas se trahit seulement par ses gestes, la main droite tient la bourse commune, la main gauche saisit le pain sur la table et un geste symétrique est accompli par Jésus de sa main droite. Le tableau montre donc une action de don non accomplie. Les activités soulignées par les regards et les gestes sont des actes communicatifs, c'est-à-dire que le contenu narratif concerne un ensemble d'actes de parole qui suivent la parole du Christ.⁸

⁸ Voir l'analyse de la topologie et dynamique de ce tableau dans Wildgen, 2001a et 2002. Le fait que la Cène désigne de façon figurative un discours, contraste avec la salle, où les moines mangeaient en silence, un silence que les événements racontés par l'Évangile pouvaient remplir, animer.

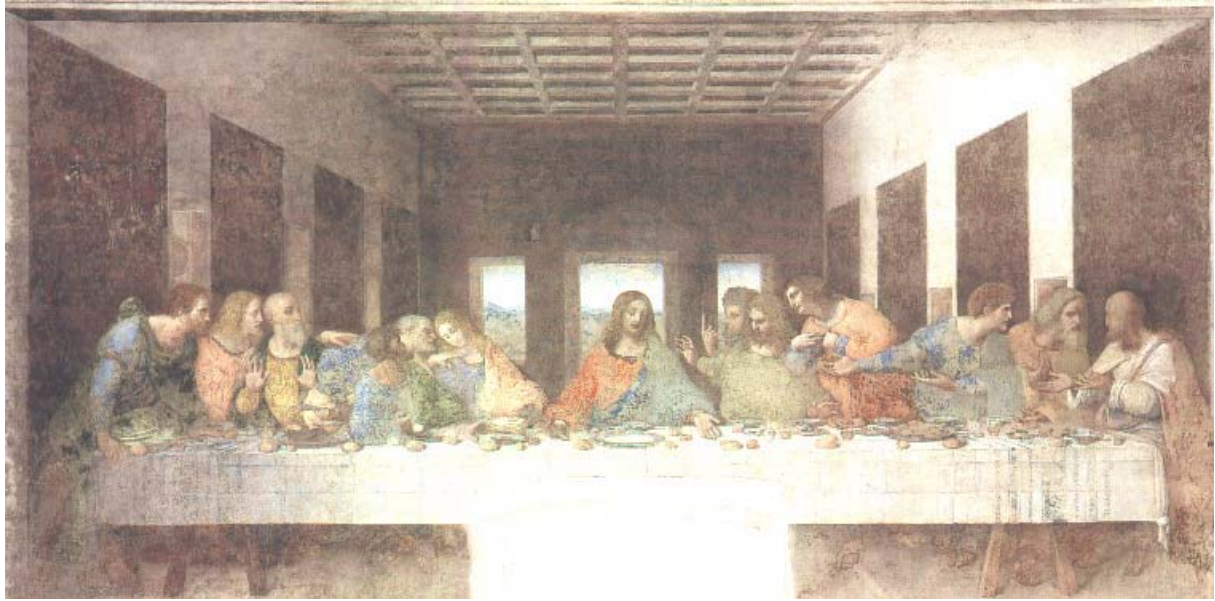


Figure 7: La Cène de Léonard de Vinci, Santa Maria delle Grazie, Milan 1598.

La suite des événements racontés varie: ainsi l'évangile de Luc raconte d'abord l'instauration de l'eucharistie (Luc, 22, 15-20) puis la trahison (Luc, 22 : 21) « La main de celui qui me trahira est avec moi à la table .. ». A cette variabilité narrative correspond la variabilité des représentations peintes. La majorité des tableaux choisit le moment de la trahison⁹; il reste pourtant possible qu'un tableau représente les deux moments simultanément. Ainsi la main droite du Christ qui s'ouvre vers le pain dans la Cène de Vinci peut renvoyer à la trahison, sa main gauche qui traduit un geste du don peut renvoyer à l'eucharistie. Dans ce cas la représentation de Vinci serait ambivalente et cela en accord avec le texte de la Bible. On pourrait dire qu'il représente simultanément le contenu de plusieurs épisodes narratives.

L'évaluation communiquée par Vinci réintègre Judas dans le groupe des apôtres tout en le plaçant en contraste avec les disciples favoris Jean et Pierre (Jean est le seul qui restera avec Jésus jusqu'à la fin, Pierre est considéré comme la « pierre » de fondation de l'église chrétienne, surtout dans la tradition catholique). Il a le devoir d'affermir ses frères.¹⁰ Ce changement évaluatif peut avoir valeur d'argument et j'y reviendrai à la fin de cet article.

⁹ Ceci répond à l'esprit inquisiteur qui avait pris forme au Moyen Age et fut renforcé au XV^e et XVI^e siècle.

¹⁰ Luc, 22, 33: « et toi, quand tu te seras ressaisi, affermis tes frères » (dit à Simon).

4 Éléments narratifs dans les représentations de la Cène après Léonard de Vinci

Le chef d'œuvre de Léonard de Vinci eut bientôt acquis une si grande renommée que ses successeurs, en traitant le même sujet, ne purent que citer son œuvre. Ceci est moins immédiat pour Dürer dont on présume pourtant qu'il a vu des copies de l'œuvre de Vinci.

Pour les peintres du XVII^e siècle tels que Rubens (voir Marani, 2001 : 401) et surtout pour les interprètes du XVIII^e siècle, le mauvais état de la Cène à Milan a obscurci leur jugement, jusqu'à son interprétation narrative. Ainsi Goethe à la base d'un gravure montrée par Bossi a pensé lire dans la Cène une menace de meurtre de Pierre contre Judas (il n'a pas vu que le couteau de Pierre dans le dos de Judas est retourné vers l'arrière). Dans une gravure d'après un tableau perdu de Raphaël (ca. 1515), la disposition des apôtres rappelle celle de Léonard de Vinci, car Judas est assis à la droite de Jésus entre deux apôtres. Pourtant l'interaction entre Judas et Jésus a disparu, celui-ci est placé entre Pierre et Jean qui le regardent. On peut deviner une sorte de discussion (exprimée par les gestes et les regards), mais les éléments proprement narratifs sont réduits au minimum.

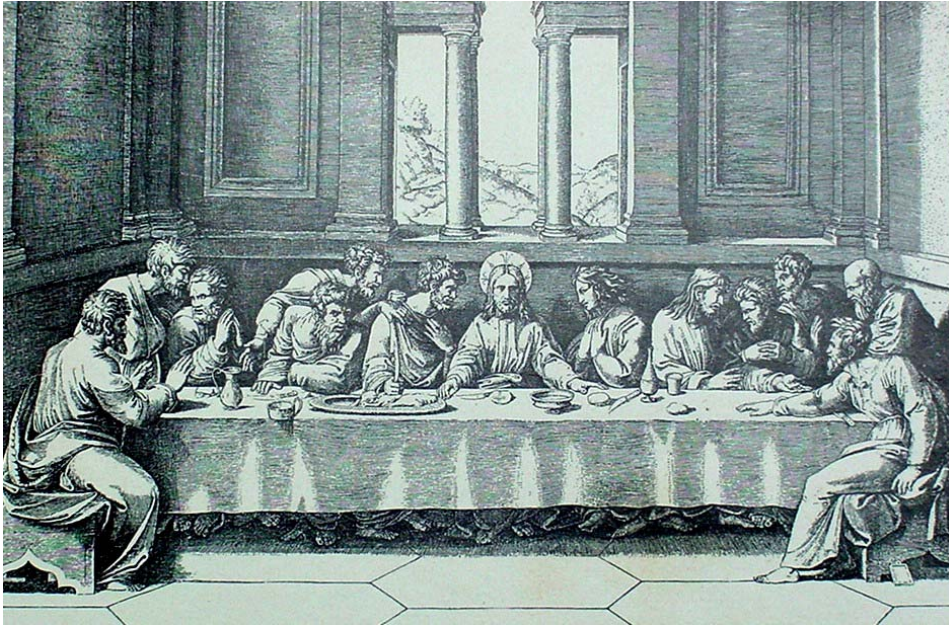


Figure 8: Marcantonio Raimondi (1470–1534). Cène d'après Raphaël, ca. 1515.

Les mouvements, gestes et regards sont exagérés dans la Cène de Jacobo Bassano qui revient aux positions classiques ; Jean devant Jésus, Judas devant la table. Celui-ci semble discuter avec un condisciple à la gauche de la table, ce qui établit une nouvelle constellation au premier plan. Le Christ et Jean forment le centre tranquille dans ce groupe mouvementé. En termes de structures narratives cette Cène décrit un climax, avec une multitude d'actions parallèles établies par des lignes de contact visuel et un statisme exprimé par les figures centrales Jésus et Jean.



Figure 9: Jacopo Bassano (Le Bassan ; ca. 1520–1592) ; Cène (1546–1548).

En un certain sens Bassano revient au sens primaire, le banquet, et remet en cause le caractère solennel des personnages toujours présent dans l'œuvre de Vinci.¹¹ Il annonce la légèreté de l'art maniériste encore démunie de la ferveur religieuse des peintures baroques.

De 1545 à 1563 le concile de Trente développa le programme d'une contre-reforme, le pape Paul IV (1555–1559) introduisit l'Inquisition générale selon le modèle de l'Inquisition espagnole. La Cène peinte dans le style d'un banquet dans un palais vénitien par Véronèse (1528–1588) en 1573 fut le sujet d'une accusation pour indécence devant le tribunal de l'Inquisition. Véronèse changea simplement le titre en choisissant un autre banquet biblique dans la maison de Lévi. En principe il a gardé l'ordre linéaire tout en élargissant la scène et en ajoutant des personnages supplémentaires et leurs activités. Le groupe central de Jésus avec Pierre et Jean derrière la table et dans l'ouverture centrale de la salle de banquet se perd dans la diversité des activités et personnages qui remplissent le tableau (la figure 10 ne représente que la moitié gauche du tableau ; Jésus est en partie visible sur le bord à droite). Dans la même ligne maniériste exemplifiée par Bassano, Véronèse nous

¹¹ Vinci a pourtant donné un caractère plus réaliste, plus historique à la Cène en négligeant les auréoles quasi obligatoires. Ceci lui fut reproché par les Franciscains pour la « Vierge dans les Rochers », et mena à une controverse qui dura 26 ans (voir Marani, 2001 : 39). L'apôtre à la gauche de la Cène, Barthélémy, semblait avoir un halo avant la restauration. La version restaurée a éliminé cet effet (voir Barcilon, 2001 : 387).

présente un échantillon de la société vénitienne ; le caractère rituel et liturgique disparaît.



Figure 10: Détail de la Cène de Véronèse à la droite de Jésus (appelée : Cena in casa di Levi), 1573. Judas est isolé à gauche (il tient sa bourse)

Dix ans plutôt (1562-1563) Véronèse avait peint les « Noces de Canaan » avec un nombre de personnes et d'activités encore plus grand. (La Cène de Saint Grégoire, de 1572, est plus simple mais contient une quarantaine de personnages.)

Le développement entre Bassano et Véronèse est caractérisé par une sécularisation du sujet, le banquet comme événement social (surtout au niveau des aristocrates et de clergé supérieur) devenant l'objet central des tableaux. Du point de vue des structures narratives on peut constater :

- un accroissement du nombre de personnages et des actions parallèles (elles sont en partie indépendantes de l'action centrale, celle du Christ) ;
- une perte du contenu rituel et liturgique.

Par conséquent l'art a tendance à se séparer de son contexte religieux. Les sujets bibliques ne sont qu'un prétexte à une représentation de la vie sociale dans le milieu aristocratique. La contre-réforme s'opposera à ce développement; mais l'artiste

pouvait (au moins à Venise et bientôt dans d'autres capitales) éviter ces restrictions en choisissant des sujets non-religieux s'il été protégé par un mécène.

Le maniérisme du Tintoret (lui aussi à Venise, un des lieux les plus indépendants de Rome et de l'Inquisition à cette époque) a peint le sujet de la Cène au moins quatre fois, en 1543, en 1566, en 1579 (ou 1581) et en 1592 (ou 1594).

La Cène de 1543 (cf. Mocanu, 1978 : No. 3) groupe les apôtres dans l'ordre 5+2+5 autour d'une table rectangulaire et parallèle au cadre du tableau. Judas a le dos tourné ; on le reconnaît à la bourse qu'il tient. Il y a beaucoup de mouvement mais peu de traits narratifs. La Cène de 1566 augmente le mouvement tout en choisissant une perspective non orthogonale. Une chaise est renversée et plusieurs des personnes risquent de tomber par terre. La Cène réalisée pour l'école de San Rocco (1579–1581) place la table obliquement en relation au carrelage du sol. Tandis que les disciples discutent, Judas (identifié grâce à la bourse) observe Jésus qui donne le pain à Pierre et qui tient Jean dans ses bras. Le caractère dramatique est encore augmenté dans la Cène de San Giorgio Maggiore. Ici Judas est de nouveau assis seul devant la table. Des activités secondaires, p.ex. les servantes qui remplissent les plats ou les apportent, dominent la moitié droite du tableau.



Figure 11: La Cène du Tintoret vers 1592–1594.

Du point de vue de la narrativité, Le Tintoret comme déjà Véronèse et Bassano représente des banquets avec un grand nombre d'activités parallèles. Si le fil consécutif des événements est un caractère du récit, ces tableaux sont plutôt descriptifs que narratifs. Les liens avec le texte du récit biblique sont moins clairs que dans la tradition du sujet. Au lieu d'illustrer un récit écrit, ils élaborent le sujet du banquet avec des personnages et décors qui font référence au récit biblique, c'est-à-dire que le tableau décrit plutôt un festin tout en renvoyant au texte biblique. Si Léonard de Vinci avait éliminé les halos, Le Tintoret illumine la salle entière avec le halo du Christ et de ses apôtres (à l'exception de Judas) et avec la lumière répandue par les anges. A la fin du XVI^e siècle il marque l'atmosphère religieuse de la contre-réforme (et du baroque qui s'annonce dans son maniérisme).

En général on peut conclure que l'élaboration du contenu narratif dans tableaux de la Cène fait plutôt exception. Le tableau peut représenter un grand nombre de caractères et leurs potentiels d'action (qui les caractérisent) et le peintre n'est pas contraint d'élaborer une dominante narrative comme le narrateur; on pourrait dire qu'il est plus libre en vue de la cohérence narrative de son produit. Le tableau représente plutôt, par la position des entités dans l'espace, des réseaux relationnels, des mouvements relatifs, des directions du regard et des gestes. Le réseau relationnel, les mouvements relatifs et les gestes peuvent apporter une interprétation dynamique et à la limite peuvent représenter une transition temporelle (ce qui vient de se passer, ce qui va se passer au moment qui suit) ; dans ce cas ils remplissent le critère central du récit dans la définition de Labov et Waletzky (1967).¹² La narrativité du tableau semble être une qualité limite que certains peintres comme Léonard de Vinci ont su déployer. Le dynamisme nécessite pourtant une contribution du spectateur dont l'imagination peut reconstruire le film dans lequel le peintre a choisi un nœud dynamique pour le mettre en image.

Considérons maintenant les structures argumentatives liées à « l'Ultime Cène » et leur réalisation au niveau du tableau.

¹² Pour une critique et formalisation de la méthode de Labov et Waletzky voir Wildgen, 1977 : 227-254 (en allemand).

5 Éléments argumentatifs implicites dans les représentations de la Cène

Les structures argumentatives défendent une thèse ou elles s'y opposent. Il est clair que le tableau ne peut pas être argumentatif au sens logique, c'est-à-dire qu'il ne prouve pas une thèse ou son contraire. Même si on pouvait associer des phrases au contenu représenté, il manquerait l'opération de déduction. Il s'agit plutôt de rendre plausible une thèse, de l'illustrer de façon persuasive.¹³ L'image peut refléter une position dans une querelle d'idées, c'est-à-dire qu'elle peut donner du poids à une thèse ou rendre une thèse moins plausible, même ridicule.

Considérons deux cas spécifiques :

- a) La position de Luther et les polémiques du XVI^e siècle concernant l'interprétation de la Cène. Le groupe des réformateurs était d'accord sur deux points en opposition à l'église de Rome :
- la messe comme sacrifice rituel devait être remplacée par une liturgie du mot de la Bible ; la Cène devait redevenir un repas communautaire ;
 - le repas devait être partagé sous la forme du pain et du vin sans privilège pour le prêtre.

Quant à l'interprétation de la phrase « Ceci est mon pain ... Ceci est mon sang » les réformateurs Luther, Zwingli et Calvin n'étaient pas d'accord entre eux.

- b) Le film « Viridiana » de Buñuel contient une scène qui rappelle « La Cène de l'Évangile ». Il fut interdit en 1961 par le Vatican, puis par Franco. Dans ce cas l'épisode du film réalise un « blinding » entre l'interprétation rituelle et un repas communautaire, ici de mendiants. Il rappelle en un sens la base historique, le repas d'amour (pour les pauvres). En ce sens il contient une antithèse comparable à celle des réformateurs.

¹³ Dans le cas de l'image il s'agit plutôt d'une rhétorique argumentative que d'une logique. Pour une « logique de l'image » on devrait disposer d'un ensemble de règles strictes, qui permettent d'appeler une image vraie (correcte) ou fausse (erronée). Dans le cadre des tableaux qui appliquent les règles de la perspective, celle-ci pourrait prendre le rôle de la logique dans le discours démonstratif, c'est-à-dire qu'on peut démontrer que la représentation en perspective est correcte ou erronée.

5.1 Dürer, interprète de la Cène selon Luther

Dürer a produit des gravures et dessins du sujet en 1510 et 1523, donc avant et après la Réforme de Luther (1515).¹⁴ La Cène de 1510 montre les disciples, Jésus et un serviteur qui remplit les verres autour d'une table rectangulaire.



Figure 12: Gravure de Dürer (1510).

Seul Judas est assis devant la table, il tient sa bourse et avance sa main en direction de Jésus (avec une ouverture qui montre qu'il veut saisir quelque chose).

¹⁴ Les gravures imprimées constituent non seulement une technique nouvelle, elles transforment aussi les réseaux discursifs. Leur reproduction les faisait individuellement accessibles à un grand public et leur technique fait partie d'une « guerre d'imprimerie » typique pour le discours réformateur du 16^e siècle.

L'arrangement est classique, quoique la vivacité des gestes et regards fasse penser à la Cène de Léonard de Vinci.



Figure 13: Dessin de Dürer (1523).

Un dessin de 1523 retourne à la version byzantine avec Jésus à gauche de la table; Judas est de nouveau isolé. L'atmosphère et le décor ont changé. L'atmosphère est familiale et simple, donc le contraire de celle développée dans l'art vénitien au cours du XVI^e siècle. La table est presque vide. Le calice, un pain et un verre: c'est tout. Le message, l'évaluation ont changé; ce n'est plus un banquet d'aristocrates et le vin (introduit dans la pratique protestante pour les laïques) domine la scène.

La xylographie de 1523 perpétue cette atmosphère sobre. La table lourde ne porte que le calice. Dans cette version Judas a déjà quitté la salle et Jésus annonce aux apôtres sa passion et les prie de garder cet épisode dans leur mémoire. Cette interprétation de la liturgie comme acte de mémoire correspond aux positions de Calvin et Melancthon. Le départ de Judas établit une symétrie comparable à celle de la Cène de Léonard de Vinci.



Figure 14: Xylographie de Dürer (1523).

On peut conclure que le débat théologique a des conséquences visibles dans la composition de la xylographie de Dürer. Celle-ci répond à une argumentation théologique.

Le caractère argumentatif devient visible par contraste avec les autres représentations de la Cène au XVI^e siècle :

- le luxe du repas est abandonné pour une table presque vide,
- le vin (le calice) occupe un rang prioritaire,
- le décor est populaire, celui d'une salle à manger rustique.

Dans le contexte de la série des tableaux qui ont le même sujet, l'Ultime Cène, celui de Dürer a un caractère privatif (il élimine des éléments) et il change les priorités entre vin et pain. L'atmosphère du repas change aussi et nie pour ainsi dire les banquets lourds, cérémonieux peints à Venise par Véronèse et Le Tintoret. En comparaison avec Le Tintoret qui fait apparaître deux anges dans le nimbe des cierges (voir la Figure 11), le décor de Dürer est porteur d'un contenu théologique non-catholique.

5.2 Les noces de Bruegel : critique de la luxure des repas

A première vue le repas des noces du Flamand Bruegel n'a rien à voir avec l'Ultime Cène, il pourrait renvoyer aux Noces de Canaan dans la tradition iconographique. On peut y voir de façon indirecte un récit satirique des plaisirs, des joies sensuelles qui sont l'opposé de ce qui est montré dans un repas rituel, p.ex. une cène dans le style protestant. Comme dans les tableaux de Jérôme Bosch, les sujets peints véhiculent une critique des débauches, des péchés capitaux.



Figure 15: Bruegel: Noces de village (1567ou 1568)

Cette interprétation du tableau de Bruegel nous sert de transition historique vers le film « Viridiana » de Buñuel.

5.3 La Cène dans le film « Viridiana » de Buñuel

Dans le film de Buñuel un groupe de mendiants, aveugles, pauvres profite de l'absence de la nonne Viridiana pour festoyer. A un certain moment le groupe se répartit derrière la table pour une photo et on place même le malade normalement

expulsé. Le mendiant aveugle est placé au centre et, lors de la photo (qui renvoie à une plaisanterie vulgaire, la vulve comme appareil de photo), la composition de la Cène de Léonard de Vinci est reproduite. Cette citation établit un lien entre l'aveugle – Jésus, le malade – Judas, les apôtres – les autres mendiants, l'artiste (Vinci) – la femme qui ouvre sa robe pour faire la « photo ». Pourtant le repas correspond à un moment extraordinaire dans la vie des mendiants comme la Cène est un moment central dans la passion du Christ. Ce parallélisme fut interprété comme blasphématoire par le Vatican, donc comme un rejet, une dévalorisation du rite de la messe etc. Même si Buñuel a nié cette intention, il a créé une relation entre le repas normal et le repas rituel, il a fait, par la photo appel à la mémorisation rituelle « faites ceci en mémoire de moi » (Luc, 22, 19). Il est difficile de prouver que le film (ou la scène du film) contient un message qui dévalorise le rite, la liturgie, ou même le texte de l'Évangile ; en tout cas il rejette une valorisation qui utilise un parallélisme avec le banquet aristocratique, comme chez Véronèse, ou avec le banquet idéalisé, surélevé chez Vinci. En ce sens il est porteur d'un argument religieux et même politique.



Figure 16: La « photo » prise dans le film « Viridiana » de Buñuel.

La réaction du Vatican et du gouvernement espagnol témoignent du fait qu'une image, la scène de film, puisse contenir une anti-thèse, puisse essayer de démontrer la fausseté d'une position. Implicitement le Vatican a donc reconnu une

fonction argumentative au film. Si, dans le cas de la Cène de Léonard de Vinci, les spectateurs contribuent à la constitution d'une interprétation dynamique et narrative, le film de Buñuel peut utiliser la réaction de l'église et de la politique pour élaborer le contenu argumentatif. L'auteur peut en même temps rejeter une telle interprétation, ce qui démontre la caractère allusif de la rhétorique de l'image.

6 Conclusion

L'image n'est pas totalement déconnectée, ni du récit, ni de l'argumentation. Comme la narration et l'argumentation sont traditionnellement définis avec référence aux moyens spécifiques du texte, il s'en suit que l'image n'est pas narrative et argumentative au sens strict (ceci est vrai par définition). Néanmoins l'image peut représenter des transitions dans le temps de la même façon qu'un verbe (prendre, donner, entrer, sortir etc.) ou qu'un récit minimal et elle peut donner du poids à une thèse ou contredire une thèse. Ses moyens et les directions de l'élaboration du sujet sont pourtant différents. L'image peut présenter des douzaines d'actions parallèles mais qui contribuent à une totalité (p.ex. dans un banquet) et elle peut donner une évaluation globale. Cette évaluation reste pourtant distribuée et n'est pas restreinte à une place dans la lecture de l'image/du texte comme la « coda » du récit.¹⁵

Dans le cas de la Cène, les images présupposent souvent le texte de l'évangile comme contexte et si l'évangile est lu dans une église richement décorée le texte est complété par les images dans l'église.

La série des représentations du même élément narratif, voir la dynamique tertiaire décrite dans l'introduction, peut être analysée comme une suite de transformations qui ont pourtant le texte de l'évangile comme centre de contrôle. Il est possible que les « solutions » picturales intermédiaires fonctionnent eux aussi comme des contrôles. Ainsi la tradition qui place la majorité des apôtres (les bons) avec le Christ du même côté de la table est une étape dans la série, et la solution intégrative de Léonard de Vinci est une autre étape. Ils fonctionnent comme des prototypes auxquels les variantes renvoient. Au-delà du texte de l'Évangile les repas rituels de l'Ancien Testament (le repas du Passah), de la tradition grecque (le repas de Socrate

¹⁵ Ce n'est pas un hasard que la notion de „coda“ fut importée de la musique, car dans la « forme symbolique» de la musique l'organisation temporelle prévaut. Le récit aurait dans cette perspective une place entre la peinture et la musique. Pour la comparaison des différentes formes symboliques voir l'œuvre de Cassirer et Wildgen, 2001b.

dans le dialogue « Symposion » de Platon) forment un réseau pluri-culturel et au-delà de ces traditions on trouve la base permanente des repas en famille, entre amis, les invitations lors des noces, des obsèques qui constituent une base avec une grande variété de types et sous-types. Ils sont d'une part l' « océan de formes » sous-jacent au repas rituel, d'autre part ils traduisent en acte les prototypes qui apparaissent dans la tradition culturelle et artistique. Ainsi la décision des pauvres dans le film de Buñuel de faire une photo de groupe et d'imiter le prototype de la Cène de Léonard de Vinci transforme pour un moment le repas des pauvres en une cène rituelle (quoique ironisée). Tout cet espace de variations sur le sujet : repas en famille/en groupe contient comme bases profondes deux archétypes de la société humaine: l'alliance d'amour et la trahison.

Pour la sémiotique générale ces transitions ont une grande importance théorique, car c'est dans la transition que les forces de la sémiosiologie, de la mise en forme du triangle : signe – interprétant – référent peuvent être observées et une sémiotique dynamique doit être fondée sur les forces de la sémiosiologie plutôt que sur les structures produites. Ceci est le noyau du programme de la sémiotique dynamique ou morphodynamique voir Thom, 1988, Petitot, 1992, Brandt, 1995 et Wildgen, 1994 et 1999.

Bibliographie

- Barcilon, Pinni Brambilla, 2001. The Restoration, in: Barcilon et Marani, 2001: 327-430.
- Barcilon, Pinni Brambilla et Pietro C. Marani (éds.), 2001. The Last Supper (traduction de l'édition de 1999, Milan, Electra, par Harlow Tighe), Chicago, University of Chicago Press
- Bisogni, Fabio, 2001. Iconografia dell'Ultima Cena, in: Marani, 2001: 63-67, Illustrations commentées: 68-101.
- Brandt, Per Aage, 1995. Morphologies of Meaning, Aarhus University Press, Aarhus.
- Le Nouveau Testament, 1972. Version établie par les moines de Maredsous, Brepols, Paris.
- Luchinat, Christina Acidini, 2001. Note sulla psicologia dei commensali nei *Cenacoli* fiorentini prima e dopo Leonardo, in : Marani, 2001 : 47-52.
- Marani, Pietro C. (éd.), 2001a. Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro, Exposition au Palazzo Reale de Milan, 21 mars au 17 juin 2001, Skira, Milan.
- Marani, Pietro C., 2001b. Leonardo's Last Supper, in : Barcilon et Marani, 2001 : 1-60.
- Mocanu, Virgil, 1998. Tintoretto, Gondrom, Bayreuth (traduction allemande d'une édition roumaine, Editura Meridiane, Bucuresti, 1977).
- Labov, William et Joshua Waletzky, 1967. Narrative Analysis. Oral Versions of Personal Experience", in: J. Helm (éd.), Essays on the Verbal and Visual Arts, Seattle: 12-44.
- Petitot, Jean, 1992. Physique du sens. De la théorie des singularités aux structures sémio-narratives, Éditions du CNRS, Paris.
- Thom, René, 1988. Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes, Interéditions, Paris.
- Wildgen, Wolfgang, 1977. Differentielle Linguistik, Entwurf eines Modells zur Beschreibung und Messung semantischer und pragmatischer Variation, Niemeyer, Tübingen.
- Wildgen, Wolfgang, 1994. Process, Image, and Meaning. A Realistic Model of the Meaning of Sentences and Narrative Texts, Benjamins, Amsterdam.
- Wildgen, Wolfgang, 1998a. Image-texte, texte-images: Routes vers le chaos sémiotique Vortrag am Centro Internazionale di Linguistica e Semiotica, Urbino, 1997; publié dans l'Internet sous l'adresse:
<http://www.hum.au.dk/semiotics/docs/epub/urb97/WIL/Wildgen.htm>
- Wildgen, Wolfgang, 1998b. Chaos, Fractals and Dissipative Structures in Language. Or the End of Linguistic Structuralism, in: Gabriel Altmann und Walter A. Koch (éd.) Systems. New Paradigms for the Human Sciences, de Gruyter, Berlin: 596-620.
- Wildgen, Wolfgang, 1999. De la grammaire au discours. Une approche morphodynamique (collection : Sémiotique européenne, nr. 1), Lang, Bern.
- Wildgen, Wolfgang, 2000. Giordano Bruno: Tra cosmologia e commedia, in: Paradigmi. Rivista di Critica Filosofica, 53: 291-314.

Wolfgang Wildgen, 2001a. Geometry and Dynamics in the Art of Leonardo da Vinci, contribution to the Winter Symposium: Art and Cognition, 25.-27.1.2001, University of Aarhus; sous presse in: Almen Semiotik, 2002. Aarhus.

Wolfgang Wildgen, 2001b. La « philosophie des formes symboliques » de Cassirer et le plan d'une sémiotique générale et différentielle, Contribution au : Congrès Sémio 2001 à Limoges, France 4 — 7 avril 2001. Publié sur CD-Rom en 2002, disponible sur la page internet (rubrique : Visuelle Semiotik) :

<http://www.fb10.uni-bremen.de/homepages/wildgen.htm>

Wolfgang Wildgen, 2002. Die Darstellung von Hand (Gestik) und Auge (Blick) in einigen Werken von Leonardo da Vinci, Contribution au: Congrès International de la Société Allemande de Sémiotique (DGS), Kassel, du 19. au 21.07.2002: section B (Images), paraîtra dans les Actes en 2003(presentation dans l'Internet sous la rubrique. Visuelle Semiotik:

<http://www.fb10.uni-bremen.de/homepages/wildgen.htm>