



tetr #4ade

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

L'Art et le Mal

sous la direction de Saskia Hanselaar

La Dérision du Christ chez des maîtres allemands de la Renaissance De l'absolu à la banalité du mal

Marianne Bournet-Bacot

Le Christianisme fait du mal un des centres de sa réflexion, et l'un des leviers de son édification. La Chute, la Rédemption, le Jugement, toute l'Histoire tourne autour du mal et de sa réparation. L'Église en a utilisé toutes les incarnations pour soutenir la foi. Les représentations d'Adam et Ève, si elles rappellent la chute de la nature bonne dans le mal, le font en décrivant surtout les aspects séduisants de la tentation, et, même quand elle se veut effroyable, l'image du premier couple de l'humanité conserve encore la ressemblance divine dans ce qu'elle peut avoir de parfait. C'est ainsi que Hans Sebald Beham¹ présente en 1543, dans une gravure explicite (Fig. 1)², le mal moral et sa conséquence le mal naturel, sous la forme d'un mort qui enlace le premier couple³.

L'arbre est un squelette ; le serpent enlace son cou ; Adam tient une épée, peut-être déjà celle du châtiment. Mais

1 Hans Sebald Beham (Nuremberg, 1500 – Francfort, 1550) est un graveur disciple d'Albrecht Dürer. Voir en particulier le catalogue de l'exposition qui a eu lieu en 2011 dans la maison d'Albrecht Dürer à Nuremberg : J. Müller Jürgen, *Die gottlosen Maler von Nürnberg : Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Nuremberg, Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, 2011.

2 Hans Sebald Beham, *Adam et Ève*, 1543, gravure, 79 x 53 mm, Londres, British Museum, inv. 1868, 0822.234.

3 Bartsch 6 ; Pauli 7 ; S. H. Goddard (dir.), *The World in Miniature : Engravings by the German little Masters, 1500-1550*, University of Kansas, Spencer Museum of Art, 1988, p. 114-115 ; M. Bournet-Bacot, « La mort miroir de la vie dans l'iconographie allemande du début des temps modernes », UPJV, TRAME, à paraître aux PUR en 2015.

ici, le mal est plus symbolisé qu'exprimé véritablement, puisque les expressions d'Adam et Ève ne le marquent pas. Les débuts du mal sont beaux, et l'art pourra exploiter cette image séduisante du mal ou du crime, tant la beauté, loin de pouvoir sauver l'homme, doit lui être suspecte, comme dans ces représentations érotiques d'Adam et Ève.

Cependant, le Christianisme exhibe le mal de façon plus concrète dans la représentation des tortures subies par le Fils de Dieu, et par tous les martyrs, qui, à son imitation, ont désiré revivre ses souffrances. Car seules les tortures et la mort ignominieuse subies par Jésus rachètent les hommes et enlèvent le péché du premier couple. La Passion du Christ est le point extrême de l'affirmation du mal face au Juste qui incarne le bien. Point culminant de l'histoire humaine, cette confrontation de la victime expiatoire et de ses tortionnaires est un modèle récurrent, chargé de préparer le Chrétien à la représentation finale de l'opposition du bien et du mal dans le Jugement Dernier.

Suivant en cela l'opposition chrétienne radicale entre le bien et le mal, l'imagerie s'embarrasse peu de nuances et s'emploie, non sans délectation parfois, à décrire le face-à-face de la sainte résignation et de l'extrême cruauté. La Passion est le temps d'une confrontation dramatique qui favorise une expression caricaturale. Bourreaux et victime, haine et résignation permettent la production d'images à la sauvagerie débridée, où la subtilité cède largement à la complaisance, au service d'une idéologie religieuse : le bien identifié à l'acceptation passive, le mal à la violence perverse. La déformation des visages des tortionnaires illustre le travail destructeur du diable au sein de la Création. La grimace pousse à l'extrême la chute adamique de l'*imago* divine.

Cependant, des divers épisodes de la Passion, il en est un où la confrontation entre le bien et le mal est réduite à un nombre d'acteurs limité, dans une formalisation géométrique où le mal circule autour d'un bien central, le tout dans un espace confiné et dépouillé du caractère grandiose d'autres scènes de foule ou d'action spectaculaire : c'est celui communément appelé *La dérision du Christ*, ou, parfois, *Le*

Christ aux outrages. La moquerie, l'insulte et la menace y sont privilégiées, et la violence physique plus retenue.

Juste après son arrestation, Jésus est emmené devant le Grand Prêtre, qui le condamne après une parodie de procès. Évangile de Luc, 22, 63-65 : *Les hommes qui le gardaient le bafouaient et le battaient ; ils lui voilaient le visage et l'interrogeaient en disant : « Fais le prophète ! Qui est-ce qui t'a frappé ? » Et ils proféraient contre lui beaucoup d'autres injures.* » Le passage est semblable chez Matthieu (26, 67-68).

Certes, la moquerie et l'ironie n'apparaissent pas sous un jour favorable, mais l'épisode semble introduire une sorte d'étape intermédiaire entre le procès de théâtre et les tortures délibérément cruelles du couronnement d'épines ou de la flagellation. La façon dont les artistes représentent cette scène n'est pas sans révéler une certaine ambiguïté, contenue dans le terme même de « dérision ». La tradition chrétienne en témoigne, entre le jeu et la méchanceté.

Dans la *Somme théologique*, Thomas d'Aquin s'arrête au problème posé par le rire, que l'Église rattache au diable. Quand il examine la moquerie, dans la Question 75, il ne la considère pas comme un péché mortel, « puisque c'est un amusement (*ludus*) auquel on se livre parfois entre amis, d'où le nom de plaisanterie (*delusio*) qu'on lui donne encore »⁴. D'ailleurs, quand il en vient au jeu, dans la question 168⁵, Thomas cite d'abord ses détracteurs, Ambroise (« Le Seigneur a dit : Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez ! »), et Jean Chrysostome (« Ce n'est pas Dieu qui inspire de jouer, mais le diable ») ; mais il s'appuie ensuite sur Aristote, Cicéron et Sénèque, qui prônent le jeu comme un délassement raisonnable et civil, pour admettre qu'il n'est pas forcément un péché.

C'est dans une perspective semblable qu'il conclut à propos de la moquerie : « La moquerie est de soi quelque

chose de plus léger que la diffamation ou l'injure, car elle n'implique pas le mépris : c'est un amusement. Il peut arriver cependant qu'on mette davantage de mépris dans une moquerie que dans un outrage (...). C'est alors un péché grave⁶. »

« La morale ecclésiastique tend donc à réprouver la dérision, surtout quand elle s'en prend avec facilité au pauvre et au faible. Le *derisor* par excellence, c'est le diable, qui alternativement cherche à séduire et importune les âmes vertueuses, tout en se moquant d'elles. Il aime « illudere », donc tout à la fois se moquer et tromper, ces deux notions étant très proches. En effet, les démons ricanent devant leurs victimes, tout en les torturant⁷. » C'est la tradition des *charivaris* qui rend le mieux compte du rôle social de la dérision au Moyen Âge⁸. Au cours de ces moqueries publiques, des troupes de railleurs brocardaient spectaculairement aussi bien les maris mal assortis que les cocus, les Juifs que les condamnés conduits au supplice. Si de nombreux textes décrivent ces pratiques, il n'en reste que peu d'images⁹.

Des miniatures accompagnant le *Roman de Fauvel*, écrit vers 1310-1314 par un clerc de la chancellerie royale, Gervais du Bus (BnF. Fr. 146) montrent « un charivari (avec ses masques et ses déguisements, ses participants qui dansent et sautent en dévoilant leurs fesses et en criant la bouche grande ouverte, ses instruments de musique cacophonique). (...) il reste que ce document est exceptionnel. La « dérision rituelle » qu'il déploie est sans équivalent dans les textes et les images du Moyen Âge, à l'exception peut-être – mais seulement à partir du XVe siècle – des scènes de la Dérision

6 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, II, II, question 75, article 2, solution 3, Paris, éditions du Cerf, 1985, tome 3, p. 479.

7 É. Crouzet-Pavan, J. Verger (dir.), *La Dérision au Moyen Âge, de la pratique sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 265.

8 J. le Goff et J-C. Schmitt (éd.), *Le Charivari*, Paris, 1981.

9 Elisabeth Crouzet-Pavan, Jacques Verger (dir), op. cit., p. 265.

4 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, II, II, question 75, article 2, objection 1, Paris, éditions du Cerf, 1985, tome 3, p. 478.

5 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, II, II, question 168, articles 3 et 4, Paris, éditions du Cerf, 1985, tome 3, p. 952-954.

du Christ¹⁰. »

Les artistes vont représenter le Christ impuissant au milieu de ses bourreaux qui l'humilient, mais ce sont ceux qui s'apprêtent à l'insulter, le frapper, lui cracher au visage qui sont censés être humiliés par l'image. Leurs visages déformés, caricaturaux sont volontairement laids, au moment où la *vera icona* nous est en partie, ou parfois complètement cachée, ce qui l'exclut du temps de la représentation, et fige au contraire les bourreaux dans le temps du spectateur. Ces bourreaux, habillés en soldats, nobles, bourgeois, mendiants sont l'image du mal moral et social, le mal le plus fréquent, celui de la haine, de la calomnie, de la jalousie, de l'envie, et non encore celui de la violence exaspérée et du meurtre, comme dans le Couronnement d'épines, la Flagellation, ou encore la Crucifixion.

Cet épisode met surtout en valeur la stigmatisation, la moquerie, l'insulte, plutôt que la torture physique, le ressentiment plutôt que la violence criminelle. Le Christ y a souvent les yeux bandés ou le visage couvert pour marquer le rôle privilégié de la parole dans l'expression de la haine. On n'a peut-être pas assez fait remarquer que cet épisode, qui se passe à l'intérieur, a lieu au moment même où, à l'extérieur, Pierre renie le Christ. Cet écho entre les deux épisodes met l'accent sur le mal lié à la faiblesse et la lâcheté humaine, le mal insidieux qui en chacun de nous peut nous pousser d'abord à abandonner les faibles, puis à les accabler et enfin, pour certains, à les haïr.

Les œuvres que j'ai choisies, dessin, gravure ou peinture, appartiennent à la sphère germanique, et sont datées du début du xv^e siècle au milieu du xvi^e. La représentation de cet épisode précis de la Passion pose le problème de la frontière entre le simulacre de la violence et sa réalité. La dérision est-elle une plaisanterie ou un masque posé sur la volonté de faire mal ? Les serviteurs du Grand Prêtre sont-ils des clowns ou des bourreaux ? Leurs menaces ne sont-elles qu'un jeu ou expriment-elles un désir de mort ? *La*

dérision est sur le fil du rasoir. La scène est ambiguë. Toute agressivité contiendrait-elle la négation de l'autre et son meurtre ? C'est le message que semblent proposer ce texte de l'Évangile et sa mise en image par les artistes.

La première de ces *Dérisions* est un dessin (Fig. 2)¹¹ du Maître du Portement de Croix de Worcester¹², des environs de 1420-1430, sans doute une sorte d'exercice de style ou de travail préparatoire réalisé par un artiste de la région de Ratisbonne.

Le dessin¹³ montre de façon très spectaculaire l'acharnement du groupe sur la victime expiatoire. Le Christ disparaît presque. Il ne semble pas le sujet de l'œuvre, ou bien, s'il l'est, il l'est par défaut, en creux, sous l'effet de sa négation par les autres. Les tortionnaires nient son humanité en le mettant à quatre pattes, en le faisant disparaître sous la masse de leur nombre. Un soldat fait même écran devant le Christ. Il y a une sorte d'extraction de son corps, par le fait que l'œil du spectateur doit le chercher.

Le sujet est donc, avant tout, la représentation de la haine des bourreaux. Elle s'exprime, certes, dans quelques gestes de violence physique, surtout la force exercée du bras et de la jambe pour mettre à bas Jésus. Mais ce sont plutôt les visages qui montrent le mal, tandis qu'un phylactère

11 Le Maître du Portement de Croix de Worcester (atelier de), *La Dérision du Christ*, 1420-1430, dessin à la plume sur papier préparé brun, 181 x 272 mm, Londres, British Museum, inventaire 1895, 0915.962, © British Museum.

12 Le Maître du « Portement de Croix de Worcester » est nommé ainsi en référence au Portement de Croix autrefois dans la collection Worcester de New York (actuellement conservé à l'Art Institute de Chicago). On sait peu de choses sur ce peintre allemand actif dans la première moitié du XVe siècle. Otto Benesch a réuni des dessins autour de cette personnalité artistique, remarquable pour ses interprétations dramatiques des scènes de la Passion (O. Benesch et E. Bock, « Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen », *Belvedere*, n° 9, vol. 2, Vienne, 1930, p. 76-77).

13 J. Rowlands (dir.), *The Age of Dürer and Holbein, German drawings 1400-1550*, cat. expo., Londres, British Museum, 1988, n°4 ; K. Schrenk (dir.), *Grünwald und seine Zeit*, cat. expo., Munich, Deutscher Kunstverlag, p. 264-265 ; T-H. Borchert (dir.), *From Van Eyck to Dürer, The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530*, cat. expo., Bruges, Groeningemuseum, 2010, p. 351, no. 178.

10 Elisabeth Crouzet-Pavan, Jacques Verger (dir.), op. cit., p. 266.

ironique, se moquant du prophète Jésus, insiste sur le rôle de l'insulte dans cette scène : *profitisse quis te perkussit* (sic) (Luc, 22, 64 et Matthieu, 26, 68).

Malgré quelques détails qui semblent distinguer les faces, c'est en gros la même expression qui marque les visages : ils ne sont que des variations graphiques du même modèle, face carrée, bajoues, petits yeux écarquillés, large bouche qui aboie. Ces caricatures de visage visent à la bestialité. Les faces des bourreaux portent les caractères qu'ils prétendent prêter au Christ en le ravalant. D'ailleurs, certains sont forcés de se mettre eux-mêmes à quatre pattes, s'assimilant volontairement à l'animalité en croyant y réduire le Christ. L'image est très claire : c'est en niant l'humanité chez l'homme que l'on se déshumanise. Face au seul homme encore conforme à l'*imago* divine, vrai Fils de l'Homme, les tortionnaires incarnent la déchéance absolue de la ressemblance au divin. Il faut que leurs traits déforment le plus possible l'idéal.

Le diable se nichant dans les détails, c'est un détail qui donne la vérité de ce dessin. Le soldat de droite qui piétine le Christ porte à sa ceinture un masque au bout d'un bâton. Il peut s'agir d'un masque de comédie, ou bien, puisque c'est un soldat, d'un masque de guerre. Quoi qu'il en soit, le masque reproduisant l'expression grotesque et menaçante des visages des bourreaux, il signifie que ceux-ci assument leurs masques et renoncent volontairement à l'image de Dieu. C'est bien ce qui se passe en général dans le carnaval, où l'homme se complaît dans la déformation et le renversement de l'ordre. Ici, les grimaces et les coiffures extravagantes tirent les bourreaux vers la figure du bouffon.

Mais il est quelque chose de plus intéressant encore dans la déclinaison de toutes ces faces quasi identiques. Ce qui n'est sans doute au départ qu'un artifice d'atelier, un exercice qui se contente de montrer un même modèle outrancier sous divers angles, prend une signification profonde dans le cadre de cette scène de *La dérision du Christ*. Ce qui est rendu ainsi, c'est le mal ordinaire dans ce qu'il a de plus répandu et banal, qui peut donc être le même chez tous, et se trouve exprimable par la répétition du même faciès.

Avant d'être violence physique effective, avant de se transformer en persécution criminelle, le mal est présent dans les rapports sociaux comme envie, moquerie, jalousie, dénigrement, menace, insulte, incivilité, mépris, vanité, ressentiment, violence fantasmée, haine, etc. La scène de *La dérision du Christ* est l'occasion privilégiée d'une représentation de ce mal permanent et ordinaire de la société : gestes en suspens, faciès déformés, caractères symboliques des faciès ; mal intérieur, qui ne se laisse pas encore aller au crime véritable, mais qui en est la racine : le désir secret de rabaisser, d'avilir ce dont on craint la supériorité, parce qu'on se méprise soi-même.

Enfin, la distinction entre les bourreaux ne tenant pas à leur visage, qui est l'expression du seul ressentiment haineux, elle réside dans leurs accoutrements : ils sont ainsi les représentants des divers groupes sociaux. Quel que soit son état social, l'homme porte en lui cette haine de l'autre, racine de tous nos maux.

C'est plutôt l'idée de la moquerie que celle de la torture qui domine dans un des panneaux du *Marienfelder Altar* (Fig. 3)¹⁴ peint par Johann Koerbecke¹⁵ en 1457 pour le cloître cistercien de Harsewinkel.

Les costumes des tourmenteurs suggèrent une diversité d'appartenance sociale et même géographique qui ajoute à leur gesticulation un aspect carnavalesque.

L'épisode de la Dérision est érigé ici en spectacle, sur une estrade où la majesté de Jésus est moquée. Les deux témoins

14 Johann Koerbecke, *La Dérision du Christ* (volet ext. droit, inf. gauche, du *Marienfelder Altar*), 1457, huile sur bois, 89,7 x 62,7 cm, Munster, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), inv. 32WKV. © Westfälischer Kunstverein.

15 Le peintre Johann Koerbecke, actif à partir des années 1430 et jusqu'à sa mort en 1491 dans la ville de Munster, est l'un des premiers artistes du nord du Rhin à introduire les nouveautés picturales des Primitifs flamands ; J. Sommer, *Johann Koerbecke : Der Meister des Marienfelder Altars von 1457*, Dissertation, Universität Bonn, 1937 ; J. Luckhardt, *Der Hochaltar der Zisterzienserklösterkirchen Marienfeld*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1987 ; P. Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Munster, 1990, p. 156-157.

placés à gauche dans l'encadrement d'une porte sont Pilate et un moine, qui le regarde avec un air de reproche, tout en lui montrant de son index droit les souffrances du Christ, desquelles il est responsable. La conformité au passage de la Dérision proprement dite appellerait plutôt la présence du Grand Prêtre. Cependant, il s'agit bien de Pilate, car le *Christ devant Pilate* du même retable présente ce personnage sur un trône en train de se laver les mains. La *Dérision du Christ* de Johann Koerbecke semble donc se référer à une autre dérision, celle décrite par Matthieu, en 27, 27-30 :

« L'ayant dévêtu, ils lui mirent une chlamyde écarlate, puis, ayant tressé une couronne avec des épines, ils la placèrent sur sa tête avec un roseau dans sa main droite. Et, s'agenouillant devant lui, ils se moquèrent de lui en disant : « Salut, roi des Juifs ! » et, crachant sur lui, ils prenaient le roseau et en frappaient sa tête. »

L'inscription sur le phylactère cite bien Matthieu 27, 29 : *ave rex iudeorum* ; cependant, l'absence de la chlamyde rouge fait penser à la première scène de dérision, alors que Jésus n'est pas encore paru devant Pilate. Le musée de Munster donne le juste titre de *Dérision du Christ* car la moquerie et la menace dominant la scène, mais les mains de Jésus portent déjà les stigmates de la Flagellation.

Celui qui regarde le tableau doit s'identifier à Pilate, et sentir que la simple indifférence à la souffrance du Juste le rend responsable. Par leurs propres péchés, les chrétiens du temps continuent à persécuter le Christ dans son Église ; et de tels persécuteurs se trouvent jusque dans les cloîtres. Bernard de Clairvaux les appelle à la conscience : « Et ce qu'il y a de plus grave, c'est que ce sont ceux qui ont reçu du Christ le nom de chrétiens qui le persécutent aujourd'hui. Oui, mon Dieu, ce sont vos proches et vos amis qui fondent sur vous et se lèvent contre vous. On dirait que tous les chrétiens, depuis le plus petit jusqu'au plus grand, se sont concertés contre vous ; le mal a envahi le corps tout entier, et n'a pas laissé une place intacte depuis la tête jusqu'aux pieds, et même il a pris naissance parmi les anciens de votre peuple, parmi vos vicaires sur la terre, parmi ceux-là

mêmes qui semblent établis pour régir votre peuple¹⁶. »

Ainsi, la construction de cet espace fermé, où le sol et le plafond vont l'un vers l'autre dans une perspective maladroite, présente la scène comme une image mentale du chrétien, et plus précisément du Cistercien, méditant sur cet épisode.

Première étape avant d'autres épreuves plus douloureuses, la Dérision s'offre plutôt ici comme une gesticulation bouffonne. Tel un fou, le serviteur de gauche est vêtu d'une tunique jaune et bleue, et les différents couvre-chefs mêlent les turbans orientaux et les chaperons de diverses couleurs. Certains visages sont typés de façon à présenter l'universalité de l'humanité coupable, mais les traits ne sont pas déformés par la grimace ou la haine. Ces bourreaux apparaissent comme des hommes ordinaires ; seuls certains regards, les sourcils froncés, expriment de l'agressivité. Ils trahissent la malveillance prudente de celui qui n'ose pas prendre la responsabilité individuelle de ses actes. C'est le groupe qui déclenche la persécution qu'un seul n'entreprendrait pas. Les crachats et les insultes portent en puissance les pires tortures.

En rupture avec la représentation précédente, Matthias Grünewald¹⁷ donne en 1504 une *Dérision du Christ* (Fig. 4)¹⁸ plus effrayante.

La scène est présentée dans un cadrage resserré, sans décor, sur un fond noir évoquant la nuit. Cette concentration souligne la violence des gestes, la difformité des visages, les contrastes de couleurs, dans une présentation destinée à provoquer l'effroi. Les visages ressemblant à des figures de cauchemar contribuent à ce sentiment de peur : l'homme qui va frapper a les traits déformés par l'effort, en même

16 Bernard de Clairvaux, *Premier sermon pour le jour de la conversion de saint Paul. Comment nous devons nous convertir à son exemple*, 3.

17 Matthias Grünewald (Wurtzbourg, vers 1470-Halle/Saale, 1528) ; M. Schawe, *Alte Pinakothek, Altdeutsche und altniederländische Malerei*, Munich, Hatje Cantz Verlag, 2006, p. 158-159.

18 Matthias Grünewald, *La Dérision du Christ*, 1503, huile sur bois, 109 x 73,3 cm, Munich, Alte Pinakothek, inv. 10352.

temps qu'il esquisse un sourire trahissant une jouissance sadique ; celui qui tire la corde a un visage de fouine ou de renard, exprimant une méchanceté sournoise au service du plus fort.

Le personnage imberbe, qui tend la main, à droite, a une expression plus complexe. Il semble écouter un seigneur barbu, qui lui ordonne peut-être de calmer la violence des autres, ce qui expliquerait sa main tendue. Son sourire, en accord avec la dérision, trahit l'ironie, mais aussi la réflexion, et une perversité plus subtile de celle des hommes de main.

La noirceur du tableau combine la monstruosité, les traits d'animalité, et la recherche d'une dimension psychologique, car il y a un jeu de tensions et de forces entre les différents bourreaux : l'un tire vers l'avant et la droite, l'autre vers le haut par les cheveux, tout en abattant son poing, le troisième tend son bras à l'horizontale entre les deux. Le Christ lié, les yeux bandés, plié dans l'angle inférieur gauche du panneau, est presque invisible pour l'œil du spectateur fasciné par l'activité débordante du mal. L'expressivité extrême de Grünewald conduit la représentation jusqu'au point où le mal bascule de la simple dérision à la sauvagerie. Le déséquilibre de l'image rend compte du basculement moral vers la violence physique.

Le Nurembergeois Albrecht Dürer (1471-1528), en revanche, grave le moment où la méchanceté ne s'abandonne pas encore à la tentation de la violence (Fig. 5)¹⁹.

Il met le Christ au centre d'une composition plus équilibrée et plus aérée ; presque de face, Jésus est un élément de stabilité autour duquel les autres figures forment un cercle. La gravure²⁰ de 1508-1509 appartient à la *Petite Passion*. Le médium offre plus de clarté que le tableau nocturne de Grünewald, et l'architecture en perspective donne de la

profondeur et de la respiration à l'ensemble. Cette harmonie volumétrique rend la scène moins angoissante, d'autant que les bourreaux semblent reculer devant la majesté du Christ. Seul le soldat, à gauche, ose porter la main sur lui ; les deux serviteurs du premier plan et le jeune homme à la trompe se renversent ; quant au personnage de droite, il esquisse une menace qui ne peut atteindre Jésus, et son geste singe une bénédiction. Tous ces hommes se livrent à des moqueries traditionnelles, en accord avec le titre de *Dérision* : tirer la langue, faire la nique, casser les oreilles. Leurs visages, bien que laids, ne sont pas abominables ; certains pourraient être une déformation de visages appartenant à d'autres œuvres de Dürer : le joueur de trompe ressemble au saint Jean de la *Descente de Croix* (1500-1503, Munich, Alte Pinakothek) ; l'homme au premier plan à droite a un air de l'un des docteurs du *Christ parmi les docteurs* (1506, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) ; et celui au premier plan à gauche rappelle le *Portrait d'un architecte* (1506, Berlin, Kupferstichkabinett).

Le seul personnage vraiment effrayant est le soldat qui se penche sur Jésus, lui tire la langue et lui agrippe les cheveux. Cet être sans visage armé de moignons est le seul qui fasse vraiment mal au Christ, en lui tordant la tête, ruinant ainsi l'équilibre de sa pose et l'harmonie de l'ensemble. Par cette figure, le mal apparaît selon la conception antique du désordre. Le soldat, incarnation de la violence brute, est difforme, sans forme, c'est-à-dire sans beauté. Il n'a pas de visage et presque pas de corps ; il s'identifie par son costume. Le mal moral se manifeste par l'infirmité physique, et cette monstruosité détruit les proportions équilibrées recherchées par l'artiste.

La *Dérision du Christ* (Fig. 6)²¹ peinte par Jörg Breu²² en 1522 est directement inspirée par la gravure de Dürer.

19 Albrecht Dürer, *La Dérision du Christ*, 1508-1509, gravure de la *Petite Passion*, 127 x 97 mm, Londres, British Museum, inv. E,2.235. © British Museum.

20 P. Strieder, *Albrecht Dürer*, Paris, Albin Michel, p. 280-281 (vision panoramique de l'enchaînement des scènes de la *Petite Passion*) ; K. Schrenk (dir.), *Grünewald und seine Zeit*, cat. expo., Munich, Deutscher Kunstverlag, p. 267-269.

21 Jörg Breu l'Ancien, *La Dérision du Christ*, vers 1522, huile sur bois, 75 x 57 cm, Augsburg, Staatsgalerie Augsburg, inv. L. 1701.

22 Jörg Breu, peintre augsbourgeois, 1475-1537 ; K. Schrenk (dir.), *Grünewald und seine Zeit*, cat. expo., Munich, Deutscher Kunstverlag, p. 260-261.

Le peintre a compris les intentions de son modèle dans le détail, mais il n'a pas repris l'esprit de son projet. Il a vu, par exemple, que le personnage de droite simulait un geste de bénédiction, mais il substitue à la vision antique et humaniste de Dürer une conception plus traditionnelle et plus anecdotique de l'épisode. L'équilibre de la composition est détruit, parce que le Christ n'est plus au centre, tandis que l'apparition miraculeuse du Père à travers un œil de bœuf réaliste dénature le caractère tragique propre à cette scène. L'ensemble accentue l'aspect carnavalesque de l'épisode, puisque l'image de Dieu le Père est renversée dans l'homme qui bénit dérisoirement, vêtu de rouge comme lui et coiffé d'un haut bonnet imitant sa tiare.

L'ajout d'un nouveau bourreau, à la gauche du Christ, et l'enlaidissement de ceux empruntés à Dürer, pousse la représentation vers la caricature. Les personnages ne sont pas plus violents que ceux de Dürer, mais plus grotesques ; Jörg Breu confronte leurs visages repoussants à la *vera icona* du Christ, laquelle apparaît ici. Ce choix iconographique, qui donne un visage à Jésus, lui enlève de sa noblesse et contribue au caractère anecdotique de l'ensemble.

Un autre artiste inspiré par la gravure de Dürer, le Maître de Messkirch²³, peint vers 1535 une *Dérision du Christ* (Fig. 7)²⁴ où l'on retrouve une architecture italianisante avec une voûte en arc, et une même disposition d'ensemble autour d'un Christ aux yeux bandés.

La scène de la *Dérision* est placée au premier plan. Elle semble irréaliste comme une vision de cauchemar. Selon le texte de l'Évangile, elle se déroule la nuit. Les visages des trois bourreaux semblent irréels, car la caricature les assimile à des masques : l'homme au chapeau a des airs de Pantalon ; celui qui crache porte le masque de la comédie ; le soldat a le visage déformé d'un homme qui a perdu son

23 H. Feurstein, *Der Meister Von Messkirch Im Lichte Der Neuesten Funde und Forschungen*, Paderborn, Salzwasser-Verlag GmbH, 2013 (1933), p. 63 et 72.

24 Le Maître de Messkirch, *La Dérision du Christ* (panneau central, *Nebenaltäre aus der Stiftskirche St. Martin*, Messkirch), vers 1535, huile sur bois, 63,7 x 52,2 cm, Varsovie, Muzeum Narodowe.

nez. Les faces sont plus effrayantes que les gestes, et les poses maniéristes sont figées.

La scène est prise dans un décor spectaculaire d'estrade, de piliers, balustrade, voûte, volutes, or et marbre, qui s'oppose à l'archaïsme de la composition d'ensemble voulue par l'artiste : plusieurs scènes successives occupent le panneau. Les soldats à gauche évoquent l'arrestation de Jésus, tandis que le second plan, sous la voûte, montre Jésus devant Caïphe, la *Dérision* étant au premier plan.

Autour du Christ immobile, le mal apparaît ici comme une gesticulation grotesque et impuissante offerte sur un théâtre où se joue le salut de l'humanité. La déformation des faces exprime la volonté de nuire, mais la victime semble hors d'atteinte, ce qui signifie déjà, avant la Résurrection, le triomphe du bien sur le mal. La *Dérision* du Christ se retourne en dérision des méchants. Le soldat qui tient la palme ignore que la Passion est déjà la victoire du Christ.

Quelques années plus tard, vers 1540, un artiste de la région de Halle an der Saale reprend le dispositif d'un Christ central aux yeux bandés entouré de ses bourreaux (Fig. 8)²⁵.

L'artiste est peut-être Lucas Furtenagel²⁶, Augsbourgeois présent dans la région de Halle autour de 1550. L'architecture décrit ici une pièce comparable à un atelier de peintre dans une atmosphère nocturne. Les serviteurs du Grand

25 Artiste allemand (Lucas Furtenagel?), *La Dérision du Christ*, vers 1550, huile sur bois, 120 x 120 cm, Eisleben, Sankt Petri und Pauli Kirche. (Photo Marianne Bournet)

B. Bunsche, Verleimung, Planierung und Stabilisierung einer verwölbten Holztafel, *Neue Museumskunde* 19, 1976, p. 139 ; Th. Schauerte et A. Tacke (dir.), *Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen*, cat. exp. Halle /Saale, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, 2006, p. 167 à 171 ; W. Schade, "Maler aus dem Umkreis Cranachs", *Lucas Cranach 1472-1553. Ein grosser Maler in bewegter Zeit. Ausstellung zu seinem 500. Geburtstag*, cat. expo., Weimar, Schlossmuseum, Lucas-Cranach-Galerie, 1972, p. 149.

26 Lucas Furtenagel (Augsbourg, 1505 – avant 1563), sans doute disciple de Hans Burgkmair, est l'auteur du portrait de Martin Luther sur son lit de mort. Cf. M. Bournet-Bacot, « Lucas Furtenagel (Augsbourg 1505-avant 1563), peintre luthérien », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bâle, Janvier 2014.

Prêtre, au nombre de sept, ne constituent pas un groupe indistinct. Chaque corps est isolé et chaque individu se livre à un outrage particulier. Cependant, on est frappé par les redondances et les échos. Le baquet sert à deux hommes, et le clystère est parallèle au linge trempé dans l'eau. Les deux hommes à droite ont la même silhouette et le même faciès, la bouche ouverte. L'eau jetée par le soldat dessine une courbe symétrique de la trompe qui lui fait face. L'homme au chapeau rouge en tient un second sur la tête du Christ. Ces répétitions dans la laideur et la méchanceté manifestent le caractère profondément stérile du mal. L'œuvre de Dieu est belle et variée. Le mal, qui déforme et détruit, trouve sa limite : il bégaie, se répète et tombe dans l'ennui ; les bouches ouvertes suggèrent le bâillement. Les bourreaux se contentent d'outrages enfantins, témoin le pistolet à eau.

Il est indéniable que *La Dérision du Christ* d'Eisleben, face aux tableaux de Grünewald ou même à la gravure de Dürer, apparaît comme une scène presque apaisée, ou plutôt en suspens : les outrages ne touchent pas encore le Christ. L'eau qui va l'arroser est dans l'air, le couvre-chef est au-dessus de sa tête, le clystère se remplit, le linge trempe dans le baquet, le son n'est pas sorti de la trompe puisque le souffleur a les joues gonflées ; enfin la couronne pend, comme oubliée par celui qui la tient. L'atmosphère nocturne et le lieu clos ajoutent à cette sorte de recueillement, mais le centre irradiant de ce calme presque miraculeux est le Christ paisiblement assis, dont le regard aveugle semble suspendre ces pitoyables agressions.

Car telle est l'originalité essentielle de ce panneau : la paix profonde qui émane du Christ. L'atmosphère de *La dérision du Christ* d'Eisleben a quelque chose de comparable au *Christ bafoué* (Fig. 9)²⁷ peint par Fra Angelico en 1440/41.

Les deux Christ ont le même calme, la même noblesse. Il est remarquable que tous deux soient assis sur le même banc quadrangulaire. Le Christ de Fra Angelico a l'attitude traditionnelle de la majesté, mais sans raideur ; sa douceur

vient de ses paupières baissées visibles sous le linge, de sa tête légèrement inclinée, de ses lèvres à la limite du sourire. Le pan de son manteau replié sur son ventre rompt la symétrie de sa pose, et ce négligé dans le vêtement dit sa simplicité et le rapproche du spectateur.

Le Christ de la *Dérision* d'Eisleben n'est pas non plus un homme accablé. Il se tient droit, la tête relevée, les bras et les jambes détendus, comme à l'abri de la crainte. Il n'est pas en majesté, mais la symétrie de sa pose, depuis ses cheveux partagés également sur son front jusqu'à ses pieds qui semblent croisés sous la robe, a quelque chose de naturel et d'imposant à la fois. L'artiste me semble avoir emprunté à l'Italie cette noble résignation, afin de proposer le Christ à la méditation du spectateur, non pas comme l'homme de douleurs de la tradition gothique, mais comme le nouvel homme de la foi retrouvée, le luthérien qui peut regarder la mort en face, ou tout aussi bien ne pas la regarder, car il se fie entièrement à la grâce divine.

Si la violence était tout de même à l'œuvre dans le dessin du Maître du portement de Croix de Worcester (Fig. 2), et si Grünewald offre une *Dérision du Christ* (Fig. 4) terrifiante par la brutalité des gestes et la perversité des visages, d'autres artistes, tout en conservant la laideur et les attitudes traditionnelles des bourreaux, soulignent plutôt leur caractère grotesque, voire leur impuissance. L'aspect carnavalesque des tortionnaires et leurs pitreries dénoncent la méchanceté de ce qui paraît souvent banal, et qui est pourtant le premier degré du mal. L'épisode de la dérision du Christ représente le moment ambigu où la moquerie, l'insulte et la menace sont sur le point de basculer dans le crime. Les faces effrayantes sont encore des masques comiques. Les bourreaux ne sont que des pantins dans la divine comédie, où le mal le plus anodin contient en puissance la pire cruauté.

²⁷ Fra Angelico, *Le Christ bafoué*, 1440-1442, fresque, 181 x 151cm, Florence, Convento di San Marco, cellule n°7.