



Pierre Bruegel l'Aîné, *Le portement de croix*
(Kunsthistorisches Museum Wien).

L'image de l'Autre dans *Bruegel, le moulin et la croix*, de Lech Majewski (2011)

Hélène Tropé

Dans le film *Bruegel, le moulin et la croix*¹⁴⁰, co-production polono-suédoise sortie en 2011, le metteur en scène polonais Lech Majewski nous propose de pénétrer, à travers son propre regard, dans le tableau de très grande taille (170 par 124 centimètres) du peintre flamand Pierre Bruegel l'Aîné intitulé en français parfois *Le portement de croix*, parfois *La montée au calvaire*. Conservé au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, il est signé et daté en bas à droite de 1564¹⁴¹. Le spectateur est convié à un éblouissant voyage dans un espace-temps, voyage au cours duquel les différentes parties de la toile s'animent devant le spectateur, comme par enchantement, lui livrant peu à peu une *interprétation* de ce tableau. Le film est aussi une interprétation, au sens théâtral : les personnages du tableau sont joués par des acteurs d'un immense talent (Rutger Hauer, Charlotte Rampling, Michael York).

L'exercice auquel nous nous proposons de nous livrer ici s'annonce fort périlleux en cela qu'il s'agit d'analyser deux visions qui s'emboîtent ou se superposent : Bruegel et Majewski et entre eux, un interprète, l'historien d'art Michael Francis Gibson, auteur d'une analyse très fine du tableau parue en 1996

¹⁴⁰ Disponible en DVD : Lech Majewski (réalisateur). DVD Zone 2 paru le 12 juin 2012 avec Rutger Hauer, Charlotte Rampling, Michael York.

¹⁴¹ Le tableau se trouvait en 1565 dans la collection de Jonghelinck ; il aurait intégré ensuite celle de l'empereur Rodolphe II. On le retrouve plus tard à Vienne dans l'inventaire de la *Geistliche Schatzkammer* (1748), puis il est emporté à Paris en 1809 comme butin de guerre (voir Piero Bianconi, *Tout l'œuvre peint de Bruegel*, Paris, Flammarion, 1981, p.101). Il se trouve actuellement au *Kunsthistorisches Museum* où il est conservé sous la référence et le titre suivant : KGG 1025 Pieter Bruegel d. Ä. *Kreuztragung Christi*. Voir la reproduction ci-contre.

sous le titre « *Le portement de croix* » de Pierre Bruegel l'Aîné. *Histoire d'un tableau*¹⁴², ouvrage dont Majewski s'est beaucoup inspiré.

Notre objet d'étude est le film, son interprétation du *Portement de croix* de Bruegel et sa mise en scène. Ces deux œuvres devront aussi être envisagées à la lumière de leurs contextes historiques différents, distants de plus de quatre siècles, ainsi que de leurs visées respectives que nous devons élucider.

Notre sujet est la vision de l'Autre dans le film du réalisateur Polonais. Il nous appartient d'emblée de préciser que nous envisagerons l'Autre et les Autres, dans leurs modalités singulières et plurielles : dès lors que le film porte sur un tableau qui ne représente pas moins de cinq cents figures, il convient d'étudier les rapports des protagonistes que le peintre et le réalisateur ont mis en scène, l'un sur la toile et l'autre sur la pellicule, chacun à sa manière et d'une façon très différente. Le cinéaste a-t-il opéré une sélection parmi tous ces Autres que sont les personnages du tableau ? A-t-il modifié leurs rapports, fait porter l'attention sur certains plutôt que sur d'autres ? D'autre part, des rapports antagonistes, d'oppression et de violence, s'établissent - de façon d'ailleurs beaucoup plus suggestive et marquée dans le film que dans le tableau - entre les Flamands et les *Roode Rocx*, troupes wallonnes alors commandées par Marguerite de Parme, gouvernante des anciens Pays-Bas méridionaux, pour mater les réformés et les opposants¹⁴³. Dès lors, l'étude des modalités constitutives des messages portés par ces représentations et de l'idéologie qui les sous-tend devrait nous permettre d'analyser l'idée de ce Grand Autre qu'est le destinataire de l'œuvre d'art,

¹⁴² Michael Francis Gibson, « *Le portement de croix* » de Pierre Bruegel l'Aîné. *Histoire d'un tableau*, Paris, Nêsis, 1996 ; id., *The Mill and the Cross*, Lausanne, Acatos, 2001 ; id., *Le moulin et la croix* (édition revue et augmentée par Michael Francis Gibson), Paris, The University of Levana Press, 2012.

¹⁴³ Marcel Fryns, *Pierre Breughel l'Ancien*, Paris-Bruxelles, Meddens, 1964, p.23. Sur les « tuniques rouges », voir Roger H. Marijnissen et Max Seidel, *Bruegel*, Bruxelles, Arcade, 1971, p.95. Les exécutions conduites par les *roode rocx* ont été décrites par le chroniqueur Marcus Van Vaernewijck, *Mémoires d'un patricien gantois du XVI^e siècle. Troubles religieux en Flandre et dans les Pays-Bas au XVI^e siècle, journal autographe* (traduction française par Hermann Van Duyse), Gand, Maurice de Smet de Naeyer, 1905-1906, 2 vol.

respectivement pour le peintre et le metteur en scène. Quelles représentations du destinataire transparaisent respectivement dans le tableau puis dans le film ? Qu'a voulu signifier le cinéaste de 2011 à partir du tableau de 1564 ? Enfin, qui est l'Autre pour l'émetteur du message, pour Bruegel et pour Majewski ?

Comme nous le montrerons, l'idéologie de ce film, qui quatre siècles plus tard se propose de revisiter le tableau, ne saurait se confondre avec celle qui présida à la composition de la toile et il faudra donc nous interroger sur ce qui les sépare. C'est essentiellement dans cet écart que nous pourrions appréhender la représentation de l'Autre dans les deux œuvres.

L'œuvre cinématographique met en scène une journée d'une dizaine de personnages choisis parmi ceux du tableau et représente *en toile de fond* une scène de la Passion transposée (par Bruegel) dans les Flandres des années 1560, alors territoire espagnol en butte à une rébellion des provinces du Nord (la Hollande protestante), tandis que les provinces du Sud, catholiques en majorité, étaient restées fidèles à la Monarchie espagnole.

Les premières images du film, précédant le générique, représentent le peintre flamand et le collectionneur de ses œuvres, Nicholas Jonghelinck¹⁴⁴, évoluant au milieu des interprètes du tableau : la Vierge éplorée entourée d'un groupe de personnages bibliques de l'épisode de la Passion. Le dialogue des deux hommes définit d'emblée les visées idéologiques du film :

- Ce serait donc un groupe de saints revenus du passé pour porter le deuil sur l'état actuel des Flandres ?
- Oui.

Effectivement, le film représente - en parallèle avec la montée au calvaire - la répression politique et religieuse exercée par des cavaliers vêtus de rouge, les gardes wallons à la solde de Philippe II, dans le cadre des Flandres, à l'époque du règne de ce Habsbourg vers 1560. Une atmosphère oppressive destinée à dénoncer, depuis un point de vue favorable aux habitants du lieu,

¹⁴⁴ Il aurait possédé en 1556 seize œuvres de Bruegel, dont six panneaux des *Mois* : voir Piero Bianconi, *op.cit.*, p.10.

la présence de ces violentes milices, se dégage de deux scènes en particulier : un jeune paysan est battu violemment puis attaché à une roue que l'on hisse sur un mat (d'où le parallèle avec la scène christique) et une jeune femme est ensevelie vivante, conformément aux placards de Charles Quint qui avait prévu les mesures répressives à appliquer à l'encontre des hérétiques et des rebelles¹⁴⁵.

Nous étudierons d'abord les procédés liés au traitement de l'espace, dont la technique employée par le metteur en scène : celle de l'araignée tissant sa toile depuis le centre, puis évoluant autour de ce centre (représenté dans le tableau par le Christ portant sa croix, presque invisible), technique qui permet notamment de suggérer que les badauds se déplacent dans le film (et le tableau) autour du Christ supplicié *sans le voir*.

Puis nous nous intéresserons à la riche symbolique du film en grande partie empruntée à celle du tableau, et nous l'interpréterons à la lumière du sujet traité par le cinéaste, à savoir la Passion du Christ mise en parallèle avec la violente répression et les exactions subies par les habitants du lieu de la part des milices wallonnes. Ces symboles sont d'abord la roue, omniprésente dans le film à travers ces roues de charrettes dressées sur des mats de cocagne où des suppliciés sont dévorés par les corbeaux, un motif d'ailleurs présent dans de nombreuses autres toiles du grand maître flamand. Autre symbole, le moulin qui surplombe la scène. Pour finir, nous proposerons une lecture des messages idéologiques véhiculés respectivement par le tableau et par le film à travers la représentation des Autres : les Autres du peintre et les Autres du metteur en scène.

Le traitement de l'espace et du temps dans le film : la stratégie de l'araignée

Le film se présente à nous comme une glose explicative d'un tableau particulièrement énigmatique qui, loin de livrer son sens d'emblée, requiert du sujet regardant une observation très minutieuse des différents plans et personnages qui composent la scène. Mais alors que dans le tableau, tous les petits théâtres de personnages sont joués en même temps, le film passe rapide-

¹⁴⁵ Michael Francis Gibson, *op.cit.*, 2012, p.25.

ment et alternativement d'un groupe de personnages à l'autre afin d'amener le spectateur à reconstituer lui-même l'histoire globale et cohérente des interactions entre les actants.

Les éléments de composition de cette *Montée au calvaire* correspondent, dans leur ensemble, au traitement habituel du sujet dans la peinture flamande du XVI^e siècle¹⁴⁶ : à l'arrière-plan à gauche, la ville de Jérusalem, à droite, le Golgotha, et au premier plan, la procession d'une foule nombreuse qui traverse le tableau de gauche à droite (dans certaines toiles, la traversée s'effectue de droite à gauche). Toutefois, dans le tableau du Flamand, le sujet regardant est confronté d'emblée à un tableau fort complexe, de très grande taille, peuplé d'un nombre considérable de personnages et de multiples détails traités en miniature. Il est donc tenté de s'approcher et ce faisant, il perd *ipso facto* la vision d'ensemble du tableau, les limites de ce dernier sortant alors de son champ de vision¹⁴⁷. S'éloignant dès lors pour reconquérir une vision panoramique, globale, de cette toile où d'ailleurs les règles de la perspective n'ont pas été observées, son œil peut alors embrasser rapidement par saccades oculaires successives¹⁴⁸ l'ensemble du tableau qui représente un paysage apparemment naturaliste mais en vérité allégorisé. Le témoignage du cosmographe et géographe anversois Ortelius, ami de Bruegel, dans son *Album amicorum* est suggestif à cet égard : « dans toutes les œuvres de Bruegel, il y a plus de pensée que de peinture »¹⁴⁹ et en effet, le chemin du Golgotha semble correspondre à un cycle cosmique qui fait passer de l'aube, dans la partie gauche du tableau, au crépuscule, dans la partie droite, pour suggérer ensuite le début d'un nouveau cycle¹⁵⁰. Le tableau comporte donc une séquence

¹⁴⁶ Voir à ce sujet Larry Silver, *Pieter Bruegel* (2011), New York London, Abbeville Press Publishers, 2011, pp.14-33.

¹⁴⁷ Michael Francis Gibson, *op.cit.*, 2012, p.40.

¹⁴⁸ Cf. l'interview du neurologue et historien de l'art, Jan de Mere, dans le DVD 2.

¹⁴⁹ Cité et commenté par Louis Leeber, *Bruegel, Les estampes. Catalogue raisonné* (1969), Paris, La Bibliothèque des arts ; Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1991, p.17.

¹⁵⁰ Voir DVD 2, l'interview de Majewski (« Moving walls, du film à l'exposition ») et « Bruegel/Majewski, une étude comparée », par Jan de Maere, historien d'art.

narrative qui est à lire de gauche à droite et qui correspond au cycle d'une journée complète. Comme cela a déjà été souligné, la partie gauche du tableau s'inscrit dans la symbolique du matin, de la Vie et de la Lumière : un arbre aux feuilles tendres et vertes encadre le tableau à l'extrême gauche ; au loin, se découpant sur un ciel serein, on aperçoit quelques montagnes bleutées, d'un bleu doux et tendre, parfaitement en harmonie avec celui du ciel, les murs d'une ville fortifiée, avec une coupole qui connote un certain exotisme, et, sous les murailles, des enfants qui jouent, des paysans occupés à leurs labours coutumiers, dont, par exemple, un couple représenté en miniature avec un petit veau dans un panier, détail que développe le film sous forme narrative puisque c'est ce jeune homme qui subit le châtement des coups et de la roue.

Bientôt le sujet regardant observe qu'un cortège encadré par des cavaliers vêtus de rouge se dirige vers le côté supérieur droit du tableau, là où se ruent aussi de nombreux personnages : à cheval, à pied, en groupe ou isolément, en direction du lieu du supplice auquel tous semblent désireux d'assister¹⁵¹. Là-haut, à droite, une ronde noire de monde s'est formée autour de ce que l'on ne distingue d'abord pas nettement : deux croix dressées et, à proximité, une potence à laquelle pend un supplicé. Au premier plan, à l'extrême droite, un autre gibet formé d'un mat et d'une roue à laquelle est accroché un morceau de tissu effiloché et, posté sur la roue, un corbeau, tandis que trois autres de ces inquiétants volatiles noirs tournoient dans un ciel d'orage. Toujours sur la droite, dans un premier plan très rapproché, près d'un rocher sur lequel est posé un crâne de cheval, un groupe de personnages est représenté en plus grand format que les autres : Marie est assise, le visage défait, soutenue par un jeune homme : saint Jean ; de chaque côté de la Vierge, les Saintes Femmes, sainte Madeleine et Marie Cléophas pleurent. Ces figures bibliques, sublimées, sont traitées de façon très différente du reste des personnages : l'intensité de la douleur et le

¹⁵¹ Il n'est pas à exclure que cette représentation lui ait été inspirée par le *Galgenberg* ou Mont de la Potence, situé sur une butte à Bruxelles, ville où l'artiste vécut les dernières années de sa vie. C'était le lieu où l'on suppliciait les humbles gens (voir Eugène Baie, *Le Siècle des Gueux, histoire de la sensibilité flamande sous la Renaissance* (6 vol.), t. 3, *Le rameau en fleurs*, Bruxelles, Nouvelle société d'éditions, 1938, p.418).

maniérisme avec lequel elles sont représentées (notamment le drapé des vêtements et la finesse des visages et des mains) conduisent Gibson à affirmer que ces personnages sont peints à la manière des Primitifs flamands, notamment de van der Weyden (1400-1464)¹⁵². Jean a effectivement le visage du saint Michel du *Jugement dernier* de van der Weyden. D'autre part, dans une *Montée au calvaire* peinte par Cornelis Massys (1510-1562), l'artiste a représenté à droite, au premier plan, la Vierge assistée de saint Jean et des Saintes Femmes qui préfigurent le groupe correspondant dans *Le portement*¹⁵³.

La douleur manifestée par ces saints est partagée par un groupe de figures intermédiaires. Les autres, notamment les paysans, semblent indifférents au drame qui se prépare : à gauche, les enfants jouent dans les flaques d'eau ; à droite, un grand nombre de protagonistes se rendent à l'exécution, certains en toute hâte, à cheval ; d'autres, à pied, prennent les raccourcis et attaquent à flanc de colline. Chemin faisant, les enfants jouent et un homme taquine un garçonnet : il lui a pris son bonnet et le tient au-dessus de la tête du petit qui tente vainement de s'en emparer¹⁵⁴. Un arbuste vert, à l'extrême droite du tableau, à droite du gibet ou arbre de mort, semble suggérer l'éternel cycle de la nature, du matin et du soir, de la vie et de la mort.

Mais à ce stade de l'observation, probablement le spectateur n'a-t-il pas encore vu le Christ qui se trouve au centre exact du tableau, tombé sous le poids de sa croix. En effet, tout est fait pour que le sujet regardant ne le découvre pas d'emblée : sa taille réduite, sa posture, son vêtement bleu gris et, entre le plan médian où se trouve le Christ et le premier plan, un personnage représenté dans des proportions plus importantes, vêtu de blanc et monté sur un cheval blanc, couleur qui attire par une sorte de phototropisme l'œil du spectateur. Tout est donc fait pour détourner le regard du centre et l'attirer vers ce qui se passe à la gauche du Christ : au second plan, un personnage montre du doigt quelque chose ; l'observateur suit des yeux la direction

¹⁵² Michael Francis Gibson, *Bruegel*, Paris, Nouvelles Éditions françaises, 1980, p.64.

¹⁵³ Voir *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^e siècle*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1963, p.123.

¹⁵⁴ Michael Francis Gibson, *op.cit.*, 1980, p.149.

indiquée et son regard tombe inmanquablement sur deux soldats qui arrachent un homme à son épouse, scène qui attire fortement l'attention de tous les personnages des alentours et semble les remplir d'effroi : le visage des uns exprime la peur, les autres s'éloignent. Le sujet regardant s'attache donc, logiquement, à déchiffrer cette scène dont il sent bien qu'elle est destinée à polariser toute l'attention : la sienne et celle des personnages se trouvant aux alentours dans le tableau.

Et c'est seulement lorsqu'il aura enfin aperçu le Christ au centre du tableau qu'il comprendra qu'il s'agit d'une reconstitution de la scène où les soldats obligèrent Simon de Cyrène à aider le Christ à porter sa croix. À ce stade, le sujet qui embrasse l'ensemble de la toile a saisi que le tableau représente la montée au calvaire, Jésus étant figuré avec les deux malfaiteurs qui vont être crucifiés en même temps que lui (*Luc*, XXIII, 32-33) ; ces deux autres condamnés, assis dans une charrette, sont assistés par un franciscain et par un dominicain vêtus à la manière des ecclésiastiques du XVI^e siècle. Le Sauveur, lui, n'a droit à aucun réconfort et se traîne dans la boue qu'évite le conducteur de la carriole en levant les jambes.

Le personnage en blanc se trouvant juste devant le Christ (entre ce dernier et l'observateur donc) et, dans une moindre mesure, celui qui indique la gauche du doigt, jouent donc d'une certaine façon le rôle d'un leurre, il s'agit d'une habile tromperie de la part du peintre.

Après plusieurs minutes d'observation, penaud, le spectateur réalise que tout comme les badauds indifférents du tableau, il est passé à côté de l'essentiel : ce Christ tombé sous sa croix, au centre exact du tableau, qui confère du sens à tout le reste de la toile et justifie son titre. Comme dans d'autres tableaux de Bruegel tels que *L'adoration des mages* ou *La chute d'Icare* ou encore *Le vin à la fête de la saint Martin*, l'essentiel échappe à première vue au sujet regardant : respectivement la Sainte Famille, Icare, déjà presque totalement englouti par la mer, et enfin saint Martin, partageant sa cape tandis qu'au centre du tableau se déroule autour du tonneau rouge une énorme scène de beuverie ; lorsqu'il se détrompe et découvre les éléments qui participent du sacré, le spectateur s'aperçoit que tout comme les badauds du tableau, il est passé à côté du moment le plus pathétique et le plus émouvant qui soit, un moment d'une « grande concentration dramatique, porteur de destin, où une décision

capitale se condense en un seul jour, une seule heure et souvent une seule minute » selon les mots de Stefan Zweig définissant ces instants qui ont changé l'histoire de l'humanité¹⁵⁵, ou, pour reprendre le titre d'un tableau même de Bruegel (qui n'est pas parvenu jusqu'à nous) : *Le Moment où la vérité éclate*¹⁵⁶.

Le spectateur éprouve alors une honte secrète. Il s'est laissé prendre comme une mouche dans une toile d'araignée. Telle est la stratégie employée en particulier dans cette toile du *Portement de croix* et nous devons bien sûr nous demander quelles sont les visées qui président à un tel trompe-l'œil et quelle représentation de l'Autre-Spectateur elles présupposent de la part du peintre. Du reste, l'araignée, discrète, menue elle aussi, se laisse voir mais seulement à l'œil averti qui s'est attaché au déchiffrement des détails : elle se trouve, tel un détail faussement réaliste, en bas, à gauche du tableau, sur le rocher assailli par les ronces, en réalité bien visible, évidente même, une fois qu'on l'a vue, tout comme le Christ au centre du tableau.

L'araignée tisse sa toile en partant du centre

Le début du film se caractérise par une absence presque totale de dialogues et par des scènes d'une très grande charge pathétique : dans la forêt, les bûcherons écoutent le cœur des arbres, l'oreille collée contre le tronc, en sélectionnent un, le marquent d'une croix, puis l'abattent. Dans la scène suivante, un jeune couple fait l'amour, se lève ; tous deux se préparent pour aller vendre un veau au marché. Il s'agit de paysans du lieu. La scène est empreinte d'une grande tendresse, ils font rentrer le veau dans une grande panier en osier et la poussent sur l'herbe. En chemin, ils s'arrêtent pour déjeuner, bénissent et partagent le pain, un pain qui comme nous le dirons, tout à la fois, ressort au symbolisme de la vie et annonce une mort imminente. Un bouffon jouant du *sofâr* - personnage qui précède le Christ dans le tableau de Bruegel - et des personnages revêtus d'habits de l'époque s'approchent en dansant. Mais bientôt des cris d'effroi annoncent l'arrivée des gardes wallons à cheval qui descendent de la montagne et arrêtent le paysan devant les yeux de sa jeune épouse atterrée, le rouent de coups et le fouettent puis

¹⁵⁵ Stefan Zweig, *Les très riches heures de l'humanité* (1927), Paris, Librairie Générale Française, 2004.

¹⁵⁶ Michael Francis Gibson, *op.cit.*, 1980, p.13.

l'attachent sur une roue qui est ensuite hissée sur un poteau. Des corbeaux dévorent le visage ensanglanté du jeune homme. La scène est d'une violence insoutenable.

Il s'agit d'une anecdote que développe le cinéaste à partir du couple de jeunes paysans précédemment évoqués, figurant en miniature sur la partie gauche du tableau. Cette séquence est manifestement destinée à mettre en scène la violence des milices à la solde des Espagnols et à insuffler d'emblée au film une charge pathétique qui a vocation tout à la fois à effrayer et à émouvoir le spectateur. Ces scènes initiales du film qui, à l'exception de la première, frustrent totalement le spectateur de paroles explicatives et le chargent émotionnellement en raison des violences auxquelles il assiste, ne peuvent manquer de l'émouvoir et fonctionnent en réalité comme le tableau qui se résiste à livrer son message et cache son sens, requérant du sujet regardant une participation active, une observation minutieuse en quête de sens.

Cette absence de paroles dans le film crée une expectative chez le spectateur qui redouble d'attention lorsqu'enfin des personnages s'expriment. Et précisément, ce sont des personnages clé du tableau qui entrent maintenant en scène, ceux-là même qui précédaient le générique dans la première scène servant à planter le décor : le peintre lui-même et le collectionneur ami de Bruegel, Nicholas Jonghelinck, dont Gibson pense qu'ils sont représentés dans le tableau à droite du gibet ou arbre de mort, un gibet semblable à celui où le jeune homme dans le film est attaché.

Après le violent supplice de ce dernier, c'est donc le collectionneur qui s'exprime dans une scène d'intérieur flamand cosu, esthétiquement très belle : l'épouse, richement vêtue, lit un livre d'heures tandis qu'on aperçoit sur le mur de la pièce deux tableaux de Bruegel : *La tour de Babel* et *Chasseurs en hiver*. Le collectionneur commente :

Je ne puis supporter ces manières despotiques. Par moments, j'ai du mal à me contenir. Ces mercenaires étrangers en tuniques rouges sont là pour imposer la volonté de leurs maîtres espagnols et ils agissent en maîtres ici. Leurs manières, chaque jour, sont une puanteur dans nos narines et une offense à notre amour-propre, à l'humilité chrétienne et au simple bon sens.

À ce moment du film, c'est la lecture romancée que fait Majewski du tableau qui nous est livrée. Le collectionneur poursuit en voix *off* sa dénonciation de l'intolérance religieuse et de la répression qu'exercent les Espagnols dans les pays du Nord tandis que le spectateur est confronté à une scène insoutenable où des corbeaux dévorent en haut du gibet le visage ensanglanté du jeune homme ; au pied du gibet, sa jeune épouse se lamente en serrant le jeune veau dans ses bras :

Je suis un citoyen d'Anvers, un banquier réputé et un collectionneur de tableaux. Je suis aussi membre de la *Schola Charitatis*, une confrérie qui accueille des hommes de toutes les confessions, qui n'ont pas besoin d'abjurer. Je crois, comme bien d'autres dans cette cité magnifique, que les hommes de toutes confessions peuvent se réunir en paix et en bon accord. Mais tel n'est pas l'avis du roi d'Espagne qui est aussi notre roi, hélas... Et il lui plaît que tous les hérétiques soient mis à mort, les hommes décapités et les femmes, je l'ai vu, j'ai tout vu.

Le spectateur comprend à partir de là que l'opresseur est clairement identifié au pouvoir impérial du roi d'Espagne qui fait régner la terreur dans ses possessions du Nord, et que le film exalte l'esprit de tolérance du cercle des savants et des humanistes d'Anvers. Nous reviendrons sur l'analyse de l'idéologie du film qui reconstitue l'atmosphère oppressante liée aux conflits du temps : qu'il nous suffise pour l'heure d'ouvrir une parenthèse afin de rappeler qu'à l'époque de la naissance présumée du peintre (1525), la chrétienté était en train de se fissurer, Luther venant de fonder son église. Les persécutions commencèrent aux Pays-Bas, en application des placards de Charles Quint qui déclaraient les hérétiques personnes séditeuses et les condamnaient à mort. La répression empira sous Philippe II sans parvenir toutefois à enrayer la diffusion des idées de la Réforme. Le pouvoir espagnol était ressenti comme abusif, notamment à cause de la politique fiscale écrasante et de l'intransigeance religieuse du monarque¹⁵⁷, mais aussi en raison

¹⁵⁷ *Ibid*, pp.8-9.

de la présence des troupes espagnoles, les fameux soldats des *tercios*, qui, non rémunérés et non encadrés, se livraient aux pires exactions. Outre cela la noblesse locale était mécontente, n'ayant aucune part dans le gouvernement des Flandres confié à la demi-sœur de Philippe II, Marguerite de Parme, assistée par trois conseillers. En 1566, de jeunes nobles se présentèrent devant Marguerite de Parme pour demander la suppression des placards. En vain. Charles de Berlaymont, conseiller auprès du gouverneur général des Pays-Bas, voulant rassurer la régente, lui aurait dit qu'ils n'étaient que des gueux. Les rebelles reprirent ironiquement cette appellation à leur compte. La révolte grondait... Philippe II envoya le duc d'Albe pour la mater (1567)¹⁵⁸.

On pense que le tableau, toutefois non daté, aurait été peint avant son arrivée. Porte-t-il les échos de cette crise ? C'est ce qu'il nous faut élucider en lien avec le film puisque manifestement, ce dernier met l'accent sur l'oppression et la violence des dominants.

Fermant la parenthèse de cette nécessaire contextualisation historique des deux œuvres, il nous faut préciser qu'à cette première scène parlée succède bientôt une séquence clé destinée à livrer au spectateur une première interprétation du tableau, séquence qui a d'autant plus d'impact sur le spectateur qu'elle met en scène le peintre lui-même, d'abord seul puis dialoguant avec le collectionneur. Cette seconde scène glose *la stratégie de l'araignée*, c'est-à-dire la lecture par Majewski de l'organisation spatio-temporelle du tableau et la façon dont lui-même construit, en écho, par analogie, sa propre stratégie narrative. Le peintre est couché dans l'herbe à côté de ses dessins, les yeux clos. Ses doigts s'agitent sur sa poitrine et le spectateur comprend qu'il est en train de visualiser mentalement la réparti-

¹⁵⁸ Sur la situation en Flandre et le contexte politique et religieux à l'époque des compositions qui possèdent une signification politique, voir Pierre Francastel, *Bruegel*, Paris, Hazan, 1995, pp.156-187 ; voir aussi *Histoire des troubles et guerres civiles du Pays-Bas, autrement dict la Flandre, contenant l'origine et progrès d'icelle, les stratagèmes de guerre, oppugnations et expugnations des villes et forteresses, aussi la barbare tyrannie de l'Espagnol et des espagnolisez, ensemble l'estat et faict de la religion, especialement depuis l'an 1559 jusques à l'an 1581*, s. l., 1582 (Bibliothèque nationale de France : M20636).

tion des personnages. La bande son fait entendre le souffle du vent, un élément qui, comme nous le dirons, a son importance dès lors qu'un des protagonistes clé du film est le meunier vivant dans le moulin juché sur un piton rocheux situé dans la partie gauche du tableau. Gros plan sur le premier dessin préparatoire qui représente la scène de la *Pietà* se trouvant dans la partie droite du tableau :

- Mon tableau devra raconter plusieurs histoires. Je travaillerai comme l'araignée lorsqu'elle construit sa toile. D'abord, elle cherche un point d'ancrage. Ici, au centre de ma toile, sous la meule des événements, notre Sauveur est broyé comme le grain, impitoyablement. Je dépeindrai notre Sauveur mené au Golgotha par les Tuniques rouges de la milice espagnole. Et, bien qu'il soit tombé au centre de mon tableau, il faudra que je le dérobe aux regards.
- Pourquoi voudrais-tu le cacher ?
- Parce que c'est lui le plus important mais tu pourrais bien pas le remarquer.

Plus avant, au moment où est mise en scène la procession du chemin de croix représentée dans le tableau, d'abord dans un plan fixe, où seule se déplace la caméra tandis que les personnages sont immobiles, au premier plan, le peintre s'adresse au collectionneur qui regarde la scène en sa compagnie :

- Et tous regardent Simon et non le Sauveur ; qu'il s'agisse de la naissance de Jésus, de la chute d'Icare ou de la mort de Saül qui se jette sur son épée, tous ces événements qui transforment le monde échappent à l'attention de la foule. C'est pourquoi, tout comme l'araignée, je construis ma toile en espérant que l'œil du spectateur y sera pris. Maintenant le décor est posé.

Dans un lent mouvement ascendant, la caméra filme à présent le rocher sur lequel un moulin est posé. Un plan fixe s'arrête sur le meunier qui, là-haut, contemple les ailes immobiles puis fait un geste qui déclenche le souffle du vent. Les énormes ailes se mettent alors en branle et avec elles, en contrebas, toute la

procession commence à avancer vers le Golgotha, suggérant pour des raisons qu'il nous incombe d'exposer à présent que le mouvement des ailes du moulin régit tout autre mouvement.

La symbolique du film en rapport avec le double sujet traité

Parmi les scènes les plus belles et impressionnantes du film, se trouve celle qui nous introduit à l'intérieur d'un immense moulin tout en bois, une scène sans paroles où les sons, très travaillés, évoquent par les résonances un lieu immense. Le meunier et sa femme sont couchés, tous deux vêtus de blanc. Lui, est un curieux bonhomme, aimablement rondouillard ; elle, une grosse femme ; il la bouscule pour la réveiller, elle le repousse et lui assène un coup ; la scène est comique et vivante. Il sort du lit, réveille d'un coup de pied son apprenti qui se lève et commence l'ascension en sabots d'un immense escalier en bois. Il s'agit d'une scène extraordinaire, d'une grande prouesse technique, où le bruit des sabots résonnant sur le bois est fort suggestif.

Puis un plan fixe présente le meunier, assis à sa table, qui hume, goûte, touche la farine tandis que le moulin broie les grains dans un vacarme assourdissant...

Mais que signifie ce moulin ?

Bien sûr, le moulin est un élément traditionnel des paysages du Nord et il est donc logique qu'il figure très souvent dans les toiles flamandes du XVI^e siècle. De plus, on trouve les éléments de composition du tableau de Bruegel – moulin et rocher – dans d'autres toiles antérieures qui traitent le même sujet. Ainsi, *La Montée au Calvaire* de Herri met de Bles (1510-1560) présente des éléments communs avec *Le portement* : le même haut piton rocheux, ainsi que ce même mouvement des personnages en procession se déplaçant de la gauche vers la droite¹⁵⁹. Toutefois, le moulin n'est pas juché sur le rocher dans ce tableau. Dans *Le Portement de Croix* de Jan Van Wechelen (né vers 1530, mort à une date inconnue)¹⁶⁰, le peintre a introduit un moulin à vent.

¹⁵⁹ *Le siècle de Bruegel...op.cit*, pp.51-52.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp.167-168.

Mais le moulin n'est pas non plus posé sur un haut piton rocheux.

Autrement dit, quel que soit l'ancrage géographique flamand du tableau de Bruegel - ancrage qui explique la présence du moulin -, celui qui est étrangement posé en équilibre sur le haut piton rocheux dans *Le portement* est un des éléments de composition incongrus de ce tableau qui nous mettent sur la piste des peintres de *paysages cosmiques*, antérieurs à Bruegel. Bien entendu, comme dans d'autres œuvres du maître flamand, le cadre naturel, loin d'être ici l'arrière-plan neutre de la scène narrée ou le seul rendu fidèle, naturaliste, de la réalité, est porteur de sens.

Dans le film, le moulin, le meunier, sa femme et leur apprenti jouent un rôle très important. Le meunier en particulier semble incarner un être supérieur qui ordonne le destin des hommes et les observe depuis son rocher. De plus, le moulin génère une riche symbolique de la rotondité, du cercle et du cycle toujours recommencé, lie les personnages selon des liens tenus semblables à ceux de la toile d'araignée où le Christ est pris : le vent souffle, le moulin tourne, il moule le blé, la farine s'écoule, le colporteur vend le pain, le couple s'apprête à le consommer lorsque les gardes l'arrêtent et mettent à mort le jeune homme. Le pain, symbole du corps du Christ, devient dans ce film une annonce de mort.

En réalité, le moulin est une métaphore du cosmos qui tourne jour et nuit au-dessus de nos têtes. Il semble en effet que cette image du meunier et de son moulin renvoie à un être légendaire fort ancien, Amlodi, que l'on retrouve dans plusieurs cultures antiques comme l'ont montré Giorgio de Santillana et Hertha von Dechend. Certains récits islandais par exemple se réfèrent aux neuf vierges du moulin d'Hamlet (en réalité les sept étoiles de l'Ourse) qui « dans les temps anciens moulaient la farine d'Amlodhi » :

Cette imagerie représente, à l'évidence, un processus astronomique, le mouvement séculaire du Soleil au travers des signes du zodiaque qui détermine les âges du monde, pour chaque dénombrement de milliers d'années. Chaque âge apporte une Ère du monde, un Crépuscule des Dieux. Les grandes structures périclent ; des piliers basculent qui

soutenaient la grande charpente ; des flots et des cataclysmes annoncent la formation d'un nouveau monde¹⁶¹ .

Dans ces mythologies, l'axe du monde - c'est à dire l'axe autour duquel on peut observer la rotation du ciel nocturne - est figuré par celui d'une meule. Or, selon ces auteurs, la découverte de la précession des équinoxes serait très ancienne et aurait suscité un choc ; comme l'explique Bernard Teissier¹⁶² :

Il y a environ 6500 ans, le soleil levant à l'équinoxe de printemps se trouvait dans la voie lactée ; c'est en fait la disparition progressive de cet alignement à cause de la précession qui, perçue comme une crise cosmique, aurait donné naissance, au moins en partie, aux mythes dont il est question dans le livre.

Observant les effets du phénomène de la « précession des équinoxes » qui déstabilise l'harmonie des sphères et fait que le « moulin des étoiles » effectue un mouvement qui ne revient pas exactement à sa place, les Anciens en conçurent avec grande inquiétude l'idée que de grands cycles de changements en découlaient : une succession d'âges du monde et de cataclysmes au cours desquels le monde s'écroulerait : déluges, inondations ; des héros résidant au ciel devaient jouer le rôle de passeurs d'un âge à un autre, d'une Ère du monde à la suivante : la catastrophe nettoie le passé, qui est remplacé par « un nouveau ciel et une nouvelle terre »¹⁶³ .

Aussi le tableau et le film mettent-ils en scène les cycles de l'éternité grâce aux symboles, dans le tableau, du recommencement circulaire de la nature de gauche à droite (arbres de Vie et de Mort), et dans le film, grâce au symbole de la roue, omniprésent. Dans cet éternel recommencement du temps, la crucifixion, dans le tableau de Bruegel, semble

¹⁶¹ Giorgio de Santillana & Hertha von Dechend, *Le moulin d'Hamlet. La connaissance, origine et transmission par les mythes* (1969), Paris, Éditions Édite, 2012, p.28 ; Bernard Teissier, « Le Moulin d'Hamlet » — *Images des Mathématiques*, CNRS, 2011 (En ligne, URL : <http://images.math.cnrs.fr/Le-Moulin-d-Hamlet.html>).

¹⁶² Bernard Teissier, *ibid.*

¹⁶³ Giorgio de Santillana & Hertha von Dechend, *op.cit.*, p.181.

renvoyer à la fin d'une Ère et au commencement d'un autre cycle avec la Résurrection. Le moulin du ciel broie le destin des hommes sans qu'il soit possible de l'arrêter.

La tête de cheval

D'autre part, on est en droit de s'interroger sur le sens du crâne de cheval se trouvant à l'avant-plan à droite du tableau, symbole que Majewski reprend à la fin lorsqu'il filme le tableau au Musée de Vienne.

Pour J. Weyns¹⁶⁴, ce crâne pouvait avoir à l'époque du tableau une signification magique. Il serait à interpréter à la lumière du folklore de la Forêt noire. Dans les fermes de cette région on aurait utilisé un crâne de bœuf en guise de talisman.

On retrouve ce crâne de cheval, posé sur le chaume de la grange représentée à gauche dans la gravure à l'eau forte et au burin conçue par Bruegel *La kermesse de la Saint-Georges*¹⁶⁵ (1561 ?). Contrastant avec les réjouissances populaires représentées, la paillardise et l'ébriété des paysans, cette tête d'équidé pourrait être un rappel de la mort et donc une vanité. Cette symbolique s'est du reste perpétuée puisque postérieurement à Bruegel, le même crâne de cheval a été représenté sur l'auvent de l'auberge dans la peinture sur toile de l'Anversois David Teniers, dit Le Jeune (1610-1690), intitulée *Fête villageoise*¹⁶⁶.

Roger H. Marijnissen et Max Seidel avancent aussi l'hypothèse selon laquelle ce crâne, dans *Le portement*, pourrait faire allusion aux fourches patibulaires. En effet, on retrouve ce même symbole dans un autre tableau de Bruegel, *La pie sur le gibet*, œuvre de 1568, qui représente en son centre un gibet et face à lui une croix en bois sans Christ ; ce tableau n'est pas sans présenter d'ailleurs des similitudes avec *Le portement de croix*, et de même que dans ce dernier, les paysans vaquent à leur occupations et s'amuse. Ici, brisant la gravité de la scène,

¹⁶⁴ J. Weyns, « Bruegel en het stoffelijk kultuurgoed van zijn tijd », *Vlaanderen*, 103, janvier-février 1969, p.24-29, cité par Roger H. Marijnissen et Max Seidel, *op.cit.*, p.95.

¹⁶⁵ Louis Leeber, *Les estampes de Pierre Bruegel...*, n° 52 ; sur cette gravure, voir Roger H. Marijnissen et Max Seidel, *ibid.*, p.60, note 138.

¹⁶⁶ Teniers ou Tenier, David II, dit Le Jeune, *Fête villageoise*, Anvers, Musée Royal de la Maison Rockox, inv. 77.132. Dimensions du tableau : 53 X 83,5.

un petit groupe de paysans est monté depuis le bourg en compagnie d'un joueur de cornemuse et danse près du gibet ; un personnage se soulage au premier plan à gauche tandis que près du gibet, deux pies semblent dialoguer, l'une perchée sur ce dernier, l'autre sur une souche. Au pied du tumulus, on retrouve le crâne de cheval du *Portement*. Tout se passe comme si la perspective de la mort, subsumée par son acceptation et par l'hédonisme ambiant, conférait à sa *représentation* le pouvoir de donner du plaisir : comme dans la tragédie, le spectateur assistant au spectacle de l'horreur tout en s'en sentant protégé par la certitude qu'il s'agit d'une représentation, ressent un intense plaisir et purge ses passions au moyen d'une efficace catharsis¹⁶⁷.

Dans le tableau de Bruegel et dans le film, le crâne de cheval pourrait fort bien être une vanité et rappeler la fugacité de l'existence. On peut d'ailleurs remarquer que Bruegel n'a pas choisi de représenter un crâne humain qui, dans la peinture de l'époque, renvoie à Adam et au rachat du genre humain par le sacrifice du Christ. Le crâne de cheval, placé du côté droit du tableau, sous la scène de la déploration de la Vierge, peut être interprété comme une note grave adressée à l'observateur, qui contraste avec l'insouciance des paysans et, dans le film, avec les scènes de paillardise.

Les Autres du peintre et les Autres du metteur en scène.

Les Autres du peintre dans *Le portement de croix*

La question de la façon dont le créateur a représenté l'Autre est liée à celle de la portée idéologique de son œuvre. Quelles ont été les visées politiques et religieuses de l'artiste ? Comment représente-t-il les autres en fonction de ces dernières ?

L'appréhension de la dimension idéologique de l'œuvre peint de Bruegel est fort délicate dans la mesure où l'on conserve très peu de documents susceptibles d'apporter des informations sur ses opinions, notamment par rapport aux Espagnols et à la Réforme. Les œuvres pamphlétaires de

¹⁶⁷ Sur l'interprétation du tableau *Le Gibet* comme résolution par Bruegel de la question posée dans *Le triomphe de la mort* sur le sens de la vie, voir l'intéressante interprétation de Michael Francis Gibson, *op.cit.*, 1980, p.150.

Bruegel - des dessins comportant des inscriptions satiriques - ont été détruites sur ses ordres alors qu'il était sur son lit de mort. D'autre part, on le sait, la censure de l'époque était féroce, ce qui ne facilitait évidemment pas l'expression d'oppositions aux pouvoirs établis.

Comme nombre de peintres flamands de l'époque, témoins des conflits religieux entre catholiques et partisans des nouvelles sectes protestantes, mais aussi de ceux qui opposaient les Pays-Bas et l'Espagne, Bruegel a représenté dans certains de ses tableaux les événements marquants de la Judée biblique et leur a donné les Pays-Bas comme cadre. Ainsi, *Le portement* actualise à l'évidence le sujet religieux traité : il représente de façon volontairement anachronique les personnages bibliques en vêtements du XVI^e siècle au milieu de paysans de cette même époque et dans un paysage, certes symbolique, mais dont le moulin ancre la représentation dans les Flandres ; de plus, il met en scène des gardes wallons - et non des soldats romains - menant le Christ au calvaire, ainsi que les hommes d'armes espagnols de l'armée régulière, protégés par leurs armures¹⁶⁸, les fameux soldats espagnols des *tercios*, armés de piques, « casqués de morions et sanglés dans leur cuirasse, coléoptères articulés » selon les belles formules d'Eugène Baie¹⁶⁹. On retrouve d'ailleurs les uns et les autres dans *Le Massacre des Innocents* daté de 1567, année où une armée espagnole commandée par le duc d'Albe occupa les Pays-Bas, réprimant l'hérésie. Dans cette dernière toile, les *tercios* procèdent à l'exécution des jeunes enfants ordonnée par Hérode. Les soldats des *tercios* sont présents aussi dans *La bataille des Israélites et des Philistins*, *La conversion de saint Paul*, etc.

Dès lors il est permis d'émettre l'hypothèse selon laquelle Bruegel a voulu suggérer une analogie entre le calvaire du Christ et celui des Flamands subissant la répression ordonnée par la Monarchie espagnole. Toutefois, dans le tableau, contrairement au film, ni les gardes wallons ni les soldats ne commettent d'exaction ; ils encadrent la montée au calvaire,

¹⁶⁸ Francastel, *op.cit.*, p.181.

¹⁶⁹ Cette description et cette métaphore graphique, si bien frappées, sont d'Eugène Baie, *op.cit.*, 6 vol. Voir t. 3, *Le rameau en fleurs*, p.414. Voir aussi le t. 1, p.236.

c'est tout. Dès lors, comment interpréter le tableau du point de vue idéologique ?

Les lectures les plus diverses de l'œuvre peinte du maître flamand, et notamment du *Portement*, ont coexisté depuis *Le livre des peintres* de Karel Van Mander de 1604¹⁷⁰. Pour sa part, Gibson se montre mesuré : de passage au Louvre pour une avant-première lors des Journées internationales du film sur l'art, il aurait déclaré à propos de Bruegel : « Il utilise la situation politique de son temps pour faire comprendre l'histoire du messie et non le contraire ». De même, dans son livre sur Bruegel, l'historien de l'art souligne que certes, l'aigle des Habsbourg est représenté sur le tabard du héraut d'armes, mais il s'interroge : peut-on en déduire pour autant que le tableau est porteur d'un message de contestation de ce pouvoir ? D'après lui, dès lors que le tableau aurait fait partie de la collection impériale à Prague, comme l'affirmait Carel van Mander dans son ouvrage paru en 1604, l'empereur aurait pu s'offusquer de ce détail si ce dernier avait comporté une note de contestation¹⁷¹.

Pierre Francastel a une lecture encore plus modérée. Pour lui, les conflits avec l'Espagne ne sont représentés que dans un petit nombre de ses œuvres (dont *Le portement*) et les problèmes de son temps sont abordés de façon très indirecte. Il soutient que Bruegel était resté attaché aux valeurs nationales. En contact étroit avec les amateurs de son art tels Jongelink grâce à qui il vivait, Bruegel, tout comme les cercles aisés de son pays, aurait été un partisan de l'ordre à un moment où la Flandre traversait une crise économique aiguë en raison de « l'introduction aux Pays Bas de la machine à tisser rompant l'équilibre de la main d'œuvre rurale et de l'activité marchande des villes ». Un prolétariat revendicateur aurait alors menacé l'ordre établi. Le Bruegel de 1564 aurait donc vu dans la Monarchie espagnole (avant cependant les atroces cruautés commises sur ordre du duc d'Albe à partir de son arrivée en 1567) le garant du maintien de l'ordre¹⁷².

À l'inverse, d'autres historiens de l'art se montrent d'une grande hardiesse interprétative. Sous la plume de Roger

¹⁷⁰ Karel Van Mander, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne* (1604), Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.189.

¹⁷¹ Michael Francis Gibson, *op.cit.*, 1980, p.12.

¹⁷² Pierre Francastel, *op.cit.*, p.186.

Garaudy, les gardes wallons sont devenus des « soudards » agressifs qui « essayent de disperser les attroupements de paysans, les uns affolés, les autres menaçants, marée grondante qui vient battre contre les troupes de l'occupant ». Aux yeux de cet auteur, le moulin est « image des Flandres, de son travail quotidien, de sa permanence au-dessus de toutes les tragédies de l'histoire » et ce tableau, qui annoncerait la tempête du soulèvement à venir, est révélateur de « l'humanisme populaire et militant de Bruegel ».

Si cette lecture nous semble quelque peu anachronique - faut-il rappeler que la Flandre était échue à Philippe II par héritage de son père flamand et qu'il est donc difficile de parler d'« occupants » ? -, il est permis toutefois de s'interroger sur l'éventuelle portée politique et religieuse de cette œuvre. En effet, le tableau semble refléter une certaine tension et une atmosphère d'oppression dès lors qu'aux soldats romains qui conduisirent le Christ au calvaire sont substitués les gardes wallons au service de la Monarchie espagnole, ce à quoi s'ajoutent les gibets qui fourmillent dans ce tableau, surmontés par des corbeaux tournoyant dans un ciel d'orage, autant d'éléments pour le moins inquiétants. Toutefois, on est très loin dans la toile du ressort essentiel du film, à savoir le pathétisme poignant des scènes liées au thème du supplice et de la passion-souffrance, un pathétisme constamment sublimé par la recherche du Beau qui imprègne tout le film : harmonie des couleurs complémentaires (vert de l'herbe et rouge des tuniques dans la scène de l'arrestation et du supplice du jeune paysan, beauté de l'intérieur flamand dans celle où s'exprime le collectionneur - qui ne laisse pas de rappeler les portraits de Memling et de Van Eyck - et très belles scènes du moulin).

L'atmosphère inquiétante du film est cependant bien différente de celle du tableau : comme cela a déjà été très justement souligné, une sérénité apparente imprègne *Le portement* qui célèbre aussi par la thématique du cercle et du grand recommencement, ainsi que par la représentation des paysans et de la ville, l'accord du microcosme et de l'ordre cosmique - le macrocosme -, dans lequel les personnages s'intègrent. Certes, le peintre porte témoignage de son temps, notamment du joug espagnol qui pèse sur les Pays-Bas ; il démythifie pour ce faire le sujet religieux de la montée au calvaire : il l'actualise et il l'allégorise. Mais il ne s'arrête pas

au niveau de l'événement politique qu'est la réalité de la domination espagnole : il l'universalise et interroge l'observateur quant à l'indifférence des hommes face à la souffrance du Christ mais aussi quant à la place de l'homme dans le cosmos, sous la meule des cieux. Transcendant le particulier, Bruegel atteint à l'universel¹⁷³. C'est aussi sans doute le sens de ce paradoxe contenu entre autres œuvres dans ce tableau où le peintre a fait preuve d'une minutie extraordinaire, d'un luxe descriptif, qui nous conduit tôt ou tard à nous emparer d'une loupe pour *voir* l'invisible. Et cependant, cette profusion de détails, cette vision du plus petit, jamais ne conduit à fragmenter l'unité de la scène, préservée grâce au choix d'un point de vue lointain, élevé, qui permet justement la vision panoramique. L'homme est représenté en extérieur, dans un paysage immense, ouvert sur l'horizon et le ciel¹⁷⁴ : le microcosme est en harmonie avec le macrocosme.

Du point de vue du message religieux, on peut aussi s'interroger sur les visées ultimes de cette stratégie de tromperie visuelle qui fait que l'observateur ne voit pas d'emblée le personnage du Christ, tout comme les paysans semblent rester indifférents. La question se pose avec d'autant plus d'acuité qu'on retrouve dans d'autres tableaux du maître flamand (*Le massacre des innocents*, *La chute d'Icare*), et dans d'autres toiles peintes dans les Pays-Bas méridionaux au cours de la première moitié du XVI^e siècle, une mise en scène semblable d'épisodes religieux ou légendaires dans des tableaux de paysages flamands¹⁷⁵ où les personnages clé sont parfois situés en marge ou à l'arrière-plan. Ce n'est certainement pas un hasard si ces tableaux, tout comme *Le portement*, mettent puissamment à contribution le pouvoir de discernement de

¹⁷³ De ce point de vue, la lecture de Marcel Fryns de l'œuvre peinte de Bruegel nous semble particulièrement fine et juste (Voir Marcel Fryns, *op.cit.*, p.7-30).

¹⁷⁴ Voir Valeriano Bozal, *Pieter Bruegel, Triunfos, muerte y vida*, Madrid, Abada Editores, 2010, p.20.

¹⁷⁵ Voir Peter Schatborn, « La naissance du paysage naturaliste aux Pays-Bas et l'influence de la topographie aux environs de 1600 », in Catherine Legrand et Jean-François Méjanès (dirs.), *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle* (actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 25 au 27 janvier 1990), Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1994, pp.45-65.

l'observateur et son aptitude à surmonter les apparences trompeuses ; il s'agit en effet précisément d'une attitude caractéristique de la Réforme¹⁷⁶. C'est ainsi par exemple que, comme l'a bien montré Reindert L. Falkenburg, le *Passage du Styx* de Joachim Patinir (1485-1524) semble suggérer qu'il incombe à tout être humain de choisir entre la porte étroite qui mène au Paradis et la voie bordée de végétation luxuriante qui mène à l'entrée de l'enfer. Or, la nouvelle attitude religieuse qui prévaut de 1520 à 1570 environ, commune tant aux catholiques qu'aux protestants, insiste sur l'antithèse entre le matériel et le spirituel, la responsabilité personnelle de chacun en matière de religion, la considération des Saintes Écritures comme le seul moyen pour le croyant de mener véritablement une vie de chrétien et la conviction que le Salut éternel est seulement accessible par l'intermédiaire du Christ ; il s'agissait d'une spiritualité empreinte d'idées chères à Érasme de Rotterdam¹⁷⁷. C'est aussi cette invitation à la clairvoyance que semble lancer *Le portement* qui nous convie, littéralement, à chercher le Christ au centre de l'œuvre, comme un appel à devenir conscient de l'aveuglement dans lequel l'amour du monde extérieur maintient l'homme, une idée exprimée dans l'*Enchiridion militis christiani* (ou *Manuel du soldat chrétien*) de 1501¹⁷⁸, comme une invitation à un regard plus intérieur sur le Christ.

Dans *Le portement*, l'altérité n'est donc pas représentée à proprement parler, comme on pourrait le penser à première vue, par une figure d'Oppresseur. Elle ne correspond pas strictement

¹⁷⁶ On consultera avec grand profit l'article lumineux de Reindert L. Falkenburg, « Érasme de Rotterdam et la peinture de paysage aux Pays-Bas », in Roland Recht (dir.), *De la puissance de l'image : les artistes du Nord face à la Réforme* (cycle de conférences organisé par le musée du Louvre du 6 février au 27 mars 1997), Paris, La documentation Française – Le Musée du Louvre, 2002, pp.135-165.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Érasme, *Enchiridion militis christiani*, traduction d'André-Jean Festugière, Paris, Vrin, 1971 ; voir aussi Desiderius Erasmus, *El Enquiridión del Caballero cristiano*, ed. de Dámaso Alonso, prólogo de Marcel Bataillon, *La Paráclisis o exhortación al estudio de las letras divinas*, ed. y prólogo de Dámaso Alonso (traducciones españolas del siglo XVI), anejo XVI de la *R.F.E.*, Madrid, 1932. Sur l'*Enchiridion*, voir Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne* (1937), Paris, Droz, 1998, pp.205-242.

à ces soldats des *tercios* ou à ces gardes rouges. L'altérité est figurée de façon beaucoup plus large par tous ces *autres* du tableau que sont les badauds indifférents ou pressés d'assister au supplice. Manifestement, Bruegel n'avait pas une très haute opinion du genre humain lorsqu'il peignit ce tableau, à en juger par les visages rubiconds, grossiers et inexpressifs des paysans indifférents et paillards, et par certains visages particulièrement rustres, déformés par la sottise ou l'insensibilité, parmi les figures représentées. À cet égard, l'épouse de Simon de Cyrène, qui s'oppose à ce que son mari aide le Christ, est emblématique de l'indifférence à la souffrance d'autrui : la figure biblique s'incarne ici dans un personnage de paysanne qui va au marché vendre un agneau - avec tout le symbolisme possible de cet animal - et qui, comme d'autres paysans sur la gauche, avance dans la direction opposée à celle du Christ.

Cependant, le peintre ne les représente pas non plus animés d'une malignité particulière : personne n'insulte le Christ ni ne le frappe, contrairement à ce qu'on observe dans certains tableaux de la Passion, par exemple du Bosco. Toutefois, comme le remarque Santiago González Noriega, le tableau comporte un élément de bourle dans la personne d'un bouffon précédant le Christ, vêtu de façon extravagante et coiffé d'un chapeau pointu, qui joue du *sofâr* et annonce le Roi des Juifs¹⁷⁹. De plus, ici et là, on joue, on s'amuse, on vaque à ses occupations habituelles sans voir que c'est le Christ qu'on porte en croix. Dans *Le portement* ou *La montée au calvaire*, l'Autre a donc le visage de l'indifférence, de l'ignorance, de la rusticité, et surtout, de la cécité. Bruegel porte sur ses semblables un regard caustique et l'observateur se trouve inclus dans ce regard mordant, dès lors que le peintre le prend dans sa toile, comme une mouche à qui l'essentiel a échappé d'emblée, mais qui reste invité cependant à chercher le Christ.

Les Autres du metteur en scène

Dans le film, la dimension politique de dénonciation de l'oppression exercée par les Espagnols est nettement plus marquée que dans le tableau et elle devient même l'axe autour duquel est bâtie l'intrigue. Les visées idéologiques qui ont

¹⁷⁹ Santiago González Noriega, « *La subida al calvario* » de Pieter Bruegel. *Cuadro contado*, Cuenca, Diputación, 2000, pp.14-15.

présidé à la conception de l'intrigue du film deviennent évidentes en particulier à travers les détails ahistoriques : les cavaliers en tuniques rouges étaient en réalité des Wallons, autrement dit des mercenaires francophones du sud des Flandres, embauchés comme effectifs anti-émeutes dans les cités rebelles (protestantes) du Nord. Ces cavaliers auraient dû par conséquent parler français et non espagnol dans le film. Il y a donc lieu d'approfondir les fins idéologiques auxquelles ce dernier récupère la Légende noire de la tristement célèbre cruauté des représentants de l'impériale Espagne de Philippe II, âpres aux gains et prêts à toutes les exactions pour réaliser le rêve d'une Monarchie catholique universelle.

Le message politique transmis par le cinéaste est facilité par la dimension universelle de celui de Bruegel qui autorise par glissements successifs - comme des cercles concentriques - à mettre les méfaits de l'oppression d'un peuple au centre des regards : comme la Palestine du temps du Christ, sous l'emprise des Romains qui levaient des impôts, les Pays-Bas de l'époque du peintre se trouvaient sous une domination ressentie comme étrangère, qui prélevait des taxes et réprimait toute résistance. Et ce n'est peut-être pas un hasard si ce thème de la domination oppressante a été mis en scène par un cinéaste polonais, l'histoire de la Pologne étant aussi celle d'un pays qui a dû subir les constantes invasions et l'oppression de sa puissante voisine, la Russie.

À notre sens, en écho au tableau, le film se sert de la spiritualité dont celui-là est empreint à travers la mise en scène d'un épisode de la Passion, pour dénoncer la perversion du message chrétien par les représentants de la très catholique Espagne. La dimension spirituelle - bien sûr omniprésente dans le tableau - prend à la fin du film une place évidente à travers les longues séquences consacrées à la mise en scène de la crucifixion et de la souffrance de la Vierge, interprétée par Charlotte Rampling.

De plus, la mise en scène d'une répression politique et religieuse peut en cacher une autre et il est permis de formuler l'hypothèse selon laquelle l'oppression exercée par le régime de la République populaire de Pologne, combattue dans les années 1980 par *Solidarnosc*, oppression qu'a vécue puis fuie ce metteur en scène immigré au Royaume Uni puis aux États-Unis, a pu lui inspirer cette mise en scène du tableau de Bruegel et

notamment cette séquence déjà évoquée où le collectionneur condamne la violence exercée par les mercenaires et l'oppression espagnole et exalte, non sans un certain manichéisme, l'esprit de tolérance du cercle des savants et des humanistes d'Anvers dont le peintre faisait partie¹⁸⁰. Sans aucun doute cette scène reflète une réalité historique : celui que l'on surnommait *Bruegel le Drôle* ou *Bruegel le Paysan* était effectivement un humaniste d'un niveau culturel élevé. Il fréquentait à Anvers, entre autres érudits, le géographe Ortelius, fondateur d'une société religieuse dont l'idéal était la tolérance en matière religieuse¹⁸¹. Tous deux furent témoins des luttes sociales et religieuses qui ensanglantèrent les Pays-Bas, tout comme Majewski, au XX^e siècle, fut témoin de l'oppression politique et religieuse des Polonais.

À travers le collectionneur et amateur d'art, c'est sans doute aussi un peu Majewski lui-même, amoureux de la peinture comme on le sait, qui parle. Ainsi, en dernière instance, l'Autre de Majewski est donc Bruegel à qui il voue manifestement une admiration sans bornes, s'identifiant avec lui pour lui rendre cet hommage d'une grande beauté.

Conclusion

Dans ce tableau, Bruegel, très proche de la pensée érasmiennne, semble suggérer l'absurdité générée par les faiblesses des êtres humains lorsqu'ils ne s'attachent qu'aux apparences. Semblables au corbeau posé sur le gibet et qui attend le futur supplicé, les badauds se précipitent vers le Golgotha et attendent en cercle pour assister à la crucifixion. Bruegel use vis-à-vis de l'Autre qu'est le spectateur d'une stratégie implacable qui l'amène à s'identifier avec ces paysans flamands qui vont assister au supplice et ne voient pas la vraie nature du Christ. Le peintre conduit l'observateur à interroger sa propre spiritualité au moyen d'une scène apparemment sereine où les uns et les autres jouent ou vaquent à leurs occupations ; cependant le ciel d'orage et l'inquiétante présence des corbeaux tournoyant autour des gibets dans l'attente de chair à dévorer sont lourds de présages. La Passion est transposée dans les Flandres des an-

¹⁸⁰ Michael Francis Gibson, *op.cit.*, 2012, pp.28-29.

¹⁸¹ Piero Bianconi, *op.cit.*, p.7.

nées 1560, dans l'ici et maintenant du peintre et de l'observateur, facilitant par là même l'identification de ce dernier aux personnages représentés, qu'ils soient les paysans, les soldats ou les *tuniques rouges*. L'épouse de Simon de Cyrène a beau porter une croix à la ceinture, elle tente pourtant d'empêcher son mari d'aider le Christ, et marche elle-même, comme d'autres paysans, dans la direction opposée à celle du Sauveur. Elle illustre à elle seule l'aveuglement de tous. À travers ce personnage, Bruegel semble inviter le spectateur à une spiritualité intérieure moins ostensible, véritable, dans la mouvance des idées d'Érasme¹⁸².

À son tour, le cinéaste, s'appuyant sur la portée universelle du tableau de Bruegel qui réactualise la Passion, s'est proposé avec grand talent de nous offrir sa propre vision du tableau. Dans son œuvre, dont les ressorts principaux sont l'esthétisme et un *pathos* exacerbé, le message spirituel de Bruegel s'estompe au profit de la mise en scène de la violence exercée par les milices wallonnes qui, par un raccourci abusif, s'expriment en espagnol, et font vivre aux Flamands une Passion semblable à celle du Christ.

La quête d'esthétisme qui transparait dans ce film magnifique nous conduit à conclure qu'il constitue un hommage rendu au grand maître flamand. Le véritable Autre de Majewski est donc Bruegel avec qui le cinéaste s'identifie en tant qu'artiste et créateur.

¹⁸² Voir Reindert L. Falkenburg, *op.cit.*, p.149.