



Le Christ portant sa croix  
de Jean de Flandre

# Le Christ portant sa croix

## de Jean de Flandre

Cathédrale de Palencia, Espagne, 1514

par Louis Miard

**N**É EN FLANDRE vers 1465, le peintre hispano-flamand Jean de Flandre, *Juan de Flandes* en espagnol, n'est sans doute pas un maître très connu des Français <sup>1</sup>. Justement célèbre en Espagne <sup>2</sup>, plusieurs de ses œuvres sont visibles à Madrid : au musée du Prado (*Pentecôte*, *Adoration au Jardin des Oliviers*, *Ascension*, et notamment la magnifique *Résurrection de Lazare*) ; au Palais Royal (fragments du *Polyptyque de la Reine Isabelle la Catholique*) ; au palais du Pardo (portrait célèbre d'*Isabelle la Catholique*) ; à la chapelle royale de la cathédrale de Grenade ; en diverses églises du Léon et de la Castille... En effet, Isabelle la Catholique était grande amatrice de peintures hispano-flamandes dont elle avait collectionné plusieurs centaines de tableaux qui furent, pour un grand nombre, dispersés, vendus aux enchères, après sa mort. C'est elle qui avait attiré en Espagne cet artiste, nommé Juan de Flandes, pour en faire, à peine arrivé en Castille, en 1496, son peintre de cour. Ceci explique que la production picturale de ce maître se compose à la fois de portraits des membres de la famille royale et de sujets religieux. Après le décès, en 1504, de la pieuse reine catholique, Juan de Flandes resta en Espagne, où les peintres flamands, nombreux alors dans la Péninsule, remportaient un très vif succès. Il travailla à Salamanque (à la chapelle de l'université et à la cathédrale ancienne) puis, à partir de 1506, à Palencia où il mourut en 1519. C'est dans cette dernière ville et autour, que l'on trouve le plus grand nombre de ses tableaux. En dépit de ses origines flamandes, de sa formation à Bruges où il reçut l'enseignement de Gérard David, cet artiste hispano-flamand, qui a si bien su s'inspirer de la lumière castillane et de l'esprit hispanique, est considéré comme l'un des grands maîtres de la peinture espagnole.

Le tableau intitulé *Le Christ portant sa croix* (*Cristo con la cruz a cuestras* <sup>3</sup>) est l'un des dix panneaux, sur un total de douze, représentant des scènes de la vie du Christ que Juan de

---

<sup>1</sup> — La France possède seulement de ce peintre un tableautin, *Le Christ et la Samaritaine*, conservé au musée du Louvre.

<sup>2</sup> — Une belle exposition lui a été consacrée en 1999 à Palencia. Actuellement, en 2001, une autre exposition, organisée par la fondation Thyssen-Bornemiza, à Madrid, rassemble plusieurs de ses œuvres.

<sup>3</sup> — Ce tableau a fait l'objet, en 1996, d'une épreuve orale de commentaire de document de civilisation, au concours du C.A.P.E.S. d'espagnol, pour le recrutement de professeurs de cette discipline. Nous reprenons ici en partie le corrigé que nous avons alors publié dans le Rapport du concours.

Flandes avait été chargé de peindre pour garnir et orner le retable majeur de la magnifique cathédrale de Palencia. Ce retable plateresque, polychromé et doré, présentait des dimensions imposantes. Sa construction et ses sculptures venaient d'être terminées par Felipe Vigarny (le bourguignon Philippe Vaugarny, l'architecte, décorateur et statuaire qui s'était rendu célèbre par ses travaux d'embellissement des cathédrales de Burgos, Salamanque, Séville, Tolède et Grenade). Le tableau de Juan de Flandes qui nous intéresse est situé au bas du retable, dans ce soubassement que l'on appelle la *prédelle*, légèrement au-dessus de l'autel, à gauche du tabernacle, et fait pendant, dans une distribution toute symétrique, à une *Mise au Tombeau*, située à droite du tabernacle, du même artiste et d'égales dimensions. Ces dernières, stipulées par le contrat et imposées par l'architecture, les proportions et la richesse décorative de l'ensemble du monument, sont relativement importantes : 148 cm sur 115. Enfin, il s'agit d'une peinture à l'huile sur un panneau de bois <sup>1</sup>.

Dans ce tableau, Jean de Flandre nous offre sa vision originale d'un thème biblique très connu et fréquent dans l'histoire de la peinture universelle : la montée au Calvaire du Christ portant sa croix. L'artiste a saisi l'instant précis où Jésus sort de Jérusalem, reçoit l'aide de Simon de Cyrène, rencontre sainte Véronique. La scène est multiple et pour autant d'une grande richesse interprétative. C'est un épisode notable de la Passion rédemptrice du Seigneur. C'est aussi les cinquième et sixième stations du chemin de croix. En Espagne, c'est encore l'un des ensembles iconographiques les plus fréquemment représentés et les plus populaires des processions de la Semaine sainte. Le peintre avait pour sources d'inspiration non seulement la tradition iconographique et picturale mais surtout une exacte connaissance des textes de l'Écriture sainte, en particulier des quatre Évangiles qui relatent, de façon presque identique, la Passion et la montée du Christ au Golgotha, le « lieu du crâne », pour y mourir cloué sur la croix qu'il a été obligé d'y porter <sup>2</sup>. Il n'était pas possible d'ailleurs à l'artiste de s'écarter du récit de l'Écriture, sous peine de voir ses tableaux repoussés par ses commanditaires, l'évêque de Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca, et le chapitre de sa cathédrale. Respect de la doctrine et de la tradition obligent <sup>3</sup> ! En outre, toute œuvre d'art, et à plus forte raison un retable, a une fonction décorative mais surtout didactique. Il s'agit de transmettre par l'image la connaissance des mystères de la foi et, par là même, de créer et encourager la foi dans l'esprit des observateurs. L'artiste est donc contraint à une rigoureuse exactitude.

## Présentation du tableau

Au premier plan, la figure centrale du tableau est celle de Jésus, reconnaissable à la

<sup>1</sup> — Le bois du panneau ayant quelque peu « travaillé » au fil des ans, la peinture est aujourd'hui, malheureusement, fendillée sur toute la longueur de l'ouvrage.

<sup>2</sup> — Cf. Mt 26, 1-75 et 27, 1-66 ; Mc 15, 21-32 ; Lc 22, 25-49 ; Jn 19, 16-42.

<sup>3</sup> — Une telle mésaventure arrivera au Greco, à Tolède. Cf. notre commentaire, dans *Le Sel de la terre* 36, printemps 2001.



croix qu'il porte et à sa couronne d'épines. Elle occupe une surface importante de l'espace pictural et d'emblée s'impose au regard du spectateur. Le Rédempteur sort de la ville, que l'on devine être Jérusalem, dont il vient de franchir les fortifications bordées de douves remplies d'un ruisseau. Au sein d'un cortège quelque peu solennel, il se traîne sous le poids d'une grande croix en forme de T. Il est vêtu d'une ample tunique sombre perlée de sang qui paraît raidir le mouvement de sa silhouette. Elle n'occupe pas sans quelque signification symbolique une vaste surface du panneau. Le texte évangélique parle, en effet, d'une « tunique sans couture et d'une seule pièce » qui, au Calvaire, sera, non pas partagée, mais tirée au sort « afin que s'accomplît l'Écriture <sup>1</sup> ». Jésus est coiffé de la couronne d'épines qui lui fut imposée à la sortie du prétoire de Pilate. Sa tête est ornée d'une longue chevelure qu'un coup de vent soulève un instant du côté gauche. Le sang, la sueur lui ruissellent sur le visage que laissent apparaître la disposition et la forme de la croix. Il porte, en effet, une lourde, impressionnante et sombre croix de bois : c'est la sinistre potence, le terrible *patibulum* sur lequel il va être cloué, au sommet de la colline que l'on aperçoit, non loin de Jérusalem mais en dehors de la ville. Le fléchissement de son corps suggère l'effort pénible, la lourdeur de la croix, la difficulté de la marche, le risque de chute, la souffrance et l'affaiblissement du condamné qui, comme l'explique l'Écriture <sup>2</sup>, a été fort maltraité par la flagellation et les outrages qu'il a subis, juste avant d'entreprendre son chemin de croix, c'est-à-dire sa montée au supplice final. Et pourtant, avec une paradoxale et surprenante sérénité, pleine de miséricorde et de bonté, le Christ semble marquer un bref instant de ralentissement pour s'adresser au spectateur qu'il fixe du regard. Il est même le seul personnage du tableau à diriger les yeux vers l'extérieur : un procédé très habile de la part du peintre qui ainsi établit un lien judicieux entre spectateur et spectacle et implique l'observateur inconnu, le prend à témoin, sollicite sa sympathie, l'introduit au cœur du drame et lui rappelle que c'est aussi pour lui que le Christ a souffert sa Passion universellement rédemptrice.

Devant Jésus, un bourreau, au visage laid et grimaçant, fort peu avenant, à l'opposé de celui du Christ, porte casque et armure, rondache et longue rapière, incarne la violence et fait figure de soldat romain, conformément à l'interprétation habituelle de l'Écriture <sup>3</sup>. La réaction de cet irascible soudard est vive et rageuse. Furieux, il houspille Jésus qui, à son avis, n'avance pas assez vite. Comme pour précipiter la marche, il s'arc-boute et tire très fort sur la croix, au moyen d'une corde, pour obliger, sans ménagement aucun, le condamné à progresser, pieds nus, sur un chemin montant et malaisé, semé de pierres et d'embûches. Détournant brusquement la tête, il fixe sa victime, d'un œil exorbité, tandis que sa bouche se crispe de colère. Pour marquer la hargne du personnage, le peintre n'a pas hésité à rendre ce profil caricatural. Cette peinture vériste du soudard violent et abruti apparaît encore dans le corps de l'individu. Ainsi, la chausse droite, relevée, est déchirée au genou, des plaies béantes apparaissent au bas du mollet. Cette opposition exacerbée entre le bourreau et la victime divine constitue le foyer dramatique de la vision. Le

<sup>1</sup> — Jn 19, 24 et Ps 21, 19.

<sup>2</sup> — Mt 27, 26-31 ; Mc 15, 16-21 ; Lc 23, 16 et 25 ; Jn 19, 1-3.

<sup>3</sup> — Cf. *La Sainte Bible*, éd. L. Pirot et A. Clamer, Paris, Letouzey et Ané, t. X, 1946, p. 273-274, n. 26.

comportement brutal du soldat renchérit sur la cruauté du supplice et sur les souffrances du Rédempteur. Son visage crispé, coléreux et laid reflète sans doute la méchanceté de l'humanité pécheresse. En tout cas, il contraste fort avec la douceur du visage du Christ et l'allure paisible des autres figures.

Derrière Jésus, un homme fort, presque agenouillé, au visage grave mais paisible, aide le condamné à porter la lourde croix. C'est Simon de Cyrène<sup>1</sup>, dont parlent les synoptiques, « père d'Alexandre et Rufus », « un passant qui revenait de la campagne », rencontré par hasard. « En sortant de la ville, ils trouvèrent un Cyrénéen, du nom de Simon, et le réquisitionnèrent pour lui porter sa croix<sup>2</sup>. » Ce ne fut pas par compassion, mais par crainte que le Christ ne mourût d'épuisement avant son arrivée au Calvaire. L'homme apparaît richement vêtu et coiffé. L'élégance du costume fait allusion à la prospérité connue de son pays d'origine. Son corps puissant est encore amplifié par le large drapé du manteau. Ses traits trahissent une émotion profonde mais contenue. Il porte une épaisse barbe brune qui lui assombrit le visage. L'artiste lui donne l'aspect d'un riche notable juif, comme il convenait pour évoquer l'époque du Christ. Les soldats romains l'ont contraint à aider Jésus. Sans doute ne pouvait-il pas refuser un tel service public. En tout cas, son image biblique et artistique suggère l'obligation qu'a tout un chacun de porter lui aussi une part de la croix et de participer par sa peine au mystère de la rédemption<sup>3</sup>.

Au second plan, à droite et à gauche, deux groupes serrés de personnages très distincts semblent séparés par la longue ligne oblique des bras de la croix. Disposés en une sorte de diptyque visuel, ils équilibrent le tableau que la croix divise en deux volets symétriques, et semblent se répondre dans un face à face muet d'incommunication. La Croix n'est-elle pas source de contradiction, d'incompréhension ? Jean de Flandre le suggère discrètement. A droite de la composition, un homme et une femme, consternés mais tranquilles, regardent passer le triste cortège fortement annoncé par un héraut au son d'une longue trompette. Celle-ci symbolise peut-être la proclamation du message évangélique, de la « bonne nouvelle » de la venue du Messie et de la rédemption, événements promis depuis longtemps par les prophètes de l'ancien Testament et ce jour-là en cours de réalisation. Les deux personnages du premier plan sont probablement des disciples du Christ. Le spectacle qu'ils contemplant ne les surprend pas. Ils paraissent résignés, informés peut-être du sens et de la suite du martyre de Jésus. Leur immobilité et leur calme semblent freiner brusquement, par un vif contraste, le dynamisme brutal du soudard tortionnaire et colérique qui malmène si fort le Fils de Dieu. La sérénité de leur visage, ne leur confère-t-elle pas un air de sainteté ; ne serait-elle pas le reflet de leur foi, de leur espérance ? Quant à la charité, la troisième vertu théologique, ne serait-elle pas figurée par le geste spontané de cette jeune femme qui présente un linge blanc avec lequel elle s'apprête à essuyer le visage du Sauveur ? Cet acte de charité fait pendant à celui, non

<sup>1</sup> — Cyrène : capitale de la riche province de la Cyrénaïque, aujourd'hui en Libye, littoral oriental.

<sup>2</sup> — Mt 27, 32 ; Mc 15, 21 ; Lc 23, 26.

<sup>3</sup> — En portant la croix *derrière* Jésus, le Cyrénéen est le premier à accomplir ce que le Maître attend de ses disciples. Il donne l'exemple : « Celui qui veut marcher à ma suite, qu'il renonce à lui-même, qu'il prenne sa croix chaque jour et qu'il me suive » (Lc 9, 23) ; ou « Celui qui ne porte pas sa croix pour marcher derrière moi ne peut pas être mon disciple » (Lc 14, 27).

spontané toutefois, de Simon le Cyrénéen. Le peintre les a, en effet, judicieusement disposés en symétrie de part et d'autre du tableau et du Christ, tout acte charitable n'ayant vraiment de sens que s'il se réfère aux souffrances et à la mort divines. Selon une constante tradition, issue d'évangiles apocryphes, Jésus montant au Calvaire rencontra une jeune femme pieuse qui, prise de pitié, lui présenta un voile blanc pour lui essuyer la face toute souillée de sueur, de larmes, du sang de la flagellation et des crachats des outrages qu'il venait de souffrir. Les traits du Seigneur seraient miraculeusement restés marqués sur le linge. A cette jeune femme qui, à l'origine, s'appelait Bérénice, l'on donna plus tard le nom de *Véronique* (nom dérivé d'un terme gréco-latin, *vera icon*, « véritable image »), par référence à l'authentique image de la face du Christ <sup>1</sup>.

A la gravité douloureuse de Simon de Cyrène, répond l'émotion contenue mais sensible de Véronique, représentée ici sous les traits d'une lavandière. Attendant le passage du Christ, elle est agenouillée près d'une mare que l'on devine et d'où elle vient de retirer un voile immaculé. Près d'elle se dresse un grand panier d'osier rempli de draps torsadés et lovés en spirale. L'ensemble décoratif et suggestif est habilement composé. Derrière elle et en retrait, deux hommes sont debout et s'opposent esthétiquement aux deux cavaliers qui, à l'autre extrémité du tableau, sortent de l'enceinte fortifiée. Le premier, richement vêtu de vert-espérance, retient lui aussi son émotion devant le Christ peinant sous la croix. Ce jeune homme élégant, on peut probablement l'identifier sous le nom de Nicodème. Il nous est connu par l'Évangile de Jean. Pharisien, docteur de la Loi, membre du Sanhédrin et disciple secret de Jésus comme Joseph d'Arimatee, son compagnon, il s'était distingué en prenant publiquement la défense du Christ (Jn 3, 1-10 et 7, 50-53), qu'il tenait comme Pilate pour innocent : « Notre loi permet-elle de condamner quelqu'un avant de l'avoir entendu et de savoir ce qu'il a fait ? » (Jn 7, 51). Jean de Flandre se complait à le représenter en divers panneaux retraçant la Passion. Ce Nicodème aurait été témoin de la montée au Calvaire et, lors de la mise au tombeau, aurait apporté « cent livres de myrrhe et d'aloès » (Jn 19, 39) pour embaumer et ensevelir le corps du Sauveur. Il passe parfois pour l'auteur de l'évangile apocryphe qui porte son nom. Derrière lui, un jeune héraut, sonnante de la trompette, est tout absorbé par sa fonction d'annonciateur, *urbi et orbi* en quelque sorte. C'est un témoin anonyme et extérieur à la tragédie. Mais l'orientation de son instrument ainsi que la fuite oblique de l'espace rocheux portent le regard vers la « porte étroite » du défilé qui s'amorce en contrebas de la tour en ruine et ouvre la perspective au-delà du cavalier porteur de lance, vers les lointains brumeux et surélevés du Golgotha.

De l'autre côté, à l'extrême gauche du tableau, deux cavaliers, un peu en retrait, magnifiquement vêtus, chevauchent de concert et avec solennité. Ils sont pleins d'embonpoint et riches d'allure. Dans le premier, au visage de profil rehaussé d'une haute coiffure qui lui donne ascendant et autorité, on peut reconnaître Pilate, amer ou dubitatif. Absorbé par ses pensées, il semble ne pas prêter attention aux ricanements de son

<sup>1</sup> — Cette image de Véronique et de la « Sainte Face » est fort populaire et vénérée. Son culte a été propagé sous l'influence de la dévotion franciscaine à l'égard de l'humanité et des souffrances du Christ ainsi que des aspects concrets de la Passion. Un « voile de Véronique » a été exposé dans l'église saint Pierre de Rome, dès le V<sup>e</sup> siècle mais a disparu en 1527, lors du sac de la ville. Aujourd'hui la vénération de ce voile, tout comme d'ailleurs celle du *mandylion* d'Édesse, est quelque peu éclipsée par la dévotion au saint suaire [linceul] de Turin.

compagnon, un dignitaire maure, caractérisé par son turban oriental. Pilate porte à la main un dérisoire bâton de justice qui rappelle fort les cannes de roseau dont le Christ fut flagellé au visage à sa sortie du prétoire (Mt 27, 30) ou, également, annonce la perche qui portera l'éponge imbibée de fiel et vinaigre que l'on portera aux lèvres du Crucifié quand il dira « J'ai soif » (Jn 19, 28-30<sup>1</sup>). L'infidèle oriental tourne curieusement la tête ; ne peut-on voir dans ce geste une subtile allusion aux princes de la terre qui se détournent de Dieu : « Les rois de la terre se lèvent, les princes conspirent contre Dieu et contre son Christ » (Ps 2, 1<sup>2</sup>).

Les chevaux, d'une fière allure, impriment à la démarche de ces nobles personnages un rythme lent et pesant comme leur corps et comme il convient à la gravité de l'action. Néanmoins, le mouvement semble intempestivement accéléré, mais en mineure, par la course de l'élégant lévrier blanc qui, en toute familiarité, galope à l'avant des chevaux, comme dans une scène de chasse. La présence non innocente de cet animal de cour ajoute à la signification du groupe équestre dont la majesté impassible contraste avec la figure douloureuse de Jésus-Christ. Ce joli chien blanc, trottant plein d'une joyeuse impatience, au cœur du sinistre cortège, constitue, peut-être, par le jeu des mots, des idées et des images, une fine et subtile allusion à ce qu'il est convenu d'appeler *la canaille* (du latin *canis*, chien), c'est-à-dire le *peuple*, le *vulgaire*, celui qui, manipulé par les grands prêtres, avait fort démocratiquement libéré Barrabas, le criminel, et réclamé la crucifixion de Jésus (Mt 27, 20-26). En tout cas, cette jolie figure d'animal rappelle que dans l'ancien Testament et l'Église primitive le terme de *chien* était souvent le sobriquet appliqué aux païens, aux infidèles, voire aux judaïsants : « Ne donnez point les choses saintes aux chiens » (Mt 7, 6), avait dit le Christ. L'animal est ici comme l'enseigne de ceux qu'il précède.

À l'arrière-plan, dans l'anfractuosité étroite du chemin, se détache la puissante silhouette d'un cavalier isolé et vu de dos. Faisant écho au soldat qui houspille et tire le Christ, il fixe à nouveau l'attention sur cette lente marche au Calvaire. Couvert d'une armure, le guerrier chevauche un puissant destrier dont on n'aperçoit que la large croupe, amplifiée par un riche caparaçon. Il tient une longue lance flammée qui se dresse en oblique jusque sur le ciel, annonçant en quelque sorte les deux troncs d'arbre dénudés qui hérissent l'éperon rocheux du Golgotha, dans le brumeux lointain. L'iconographie religieuse caractérise toujours les personnages par un attribut typique (par exemple, saint Pierre est reconnaissable aux clefs du Paradis qu'il porte, saint Laurent à son gril, saint Dominique à l'étoile qui lui surmonte le front...). Ici, la lance désigne le centurion romain, connu sous le nom de *Longin*, qui dirigeait les soldats chargés de conduire Jésus au Calvaire. C'est ce personnage de Longin qui vraisemblablement perça le flanc du Fils de Dieu d'un coup de lance. Il se serait converti après, au pied de la croix<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> — Voir aussi Mt 27, 48 ; Mc 15, 36.

<sup>2</sup> — Liturgie du Vendredi saint. Office des Ténèbres, premier nocturne.

<sup>3</sup> — Cf. Mt 27, 54 ; Mc 15, 39 ; Lc 23, 47 ; Jn 19, 32-37. Ce nom de *Longin*, tiré d'un mot grec qui signifie lance, n'apparaît pas dans les textes évangéliques. La tradition a cependant attribué ce nom au centurion, obéissant aux ordres de Pilate, qui se convertit au pied de la croix : « Vraiment, c'était le fils de Dieu », dit-il. Une notice sur saint Longin figure dans la *Légende Dorée* du dominicain Jacques de Voragine (1230-1298). Le porteur de lance de l'Écriture a donné à la littérature matière à un abondant cycle de légendes.

Devant le cavalier-lancier, à peine visible à contre-jour, un valet, coiffé d'un turban et protégé d'un bouclier hispano-mauresque, accessoires qui renvoient à l'image du dignitaire maure du premier plan, se retourne comme pour attendre le regroupement du cortège. La présence de cet homme, bien à l'avant du défilé, crée l'impression d'étirement dans l'espace de cette marche collective vers la mort du Christ. L'impression se trouve confirmée par la coupure brutale de la scène derrière les dignitaires à cheval. Cette coupure abrupte incite l'observateur de l'ouvrage à imaginer une foule nombreuse et invisible que l'artiste n'a pas peinte mais dont parle l'Écriture : « Il était accompagné d'une grande foule de peuple et notamment de femmes qui se battaient la poitrine en se lamentant sur lui <sup>1</sup>. »

Le peintre a situé ses personnages et le thème biblique qu'il évoque dans un vaste paysage rocheux et monumental dont l'espace est conçu à la manière d'une scène de théâtre. Le spectateur a devant les yeux une vaste terrasse encadrée par trois imposants praticables ou coulisses. Une telle disposition régit à la fois l'emplacement et le cheminement des personnages. Les acteurs principaux semblent défilier, avant de s'éloigner par le praticable du fond, sur l'avant-scène, scandée en lisière par trois accents (deux blocs de pierre et le panier de Véronique) qui soulignent l'organisation symétrique du cortège. Au centre de celle-ci, la tension dramatique, bien visualisée, est concentrée sur le Christ tiré par le soldat. La toile de fond du panneau, créatrice d'ambiance, de couleur locale et de réalisme, est peinte comme un décor théâtral. Rempart, pont, rivière, tours, porte, murailles, ruines, rochers, dans un pays aride et désolé sont sensés représenter, de façon conventionnelle, la ville de Jérusalem au temps du Christ. Comme pour les fonds de scènes au théâtre, l'échelle n'est pas respectée et l'observateur est frappé par la disproportion entre les édifices et les petits figurants qui y sont juchés. Le respect des proportions était moins le souci du peintre que la transmission du message biblique par les images du tableau.

L'allusion à la foule et en particulier aux filles de Jérusalem que Jésus apostropha au passage est, semble-t-il, évidente : « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants » (Lc 23, 28-29 <sup>2</sup>). On peut imaginer que la rivière que l'on aperçoit est le Cédron, ruisseau qui longeait les murs de Jérusalem. Tout au fond, dans l'ouverture du chemin, sur la hauteur et en dehors de la ville, l'on aperçoit le *Golgotha* (mot hébreu qui signifie *le crâne*, d'où le mot *Calvaire*), où sont déjà dressés deux gibets qui semblent attendre que l'on y attache les deux larrons, le « bon » et le « mauvais », condamnés à la mort eux aussi, mais qui, contrairement à l'usage artistique, ne figurent pas dans le cortège du portement de croix.

Ce décor est animé par trois groupes de spectateurs disposés face à l'observateur du tableau, au sommet des deux tours et sur le pont qui enjambe la douve. Sur le pont, parmi la foule et les soldats, la Vierge Marie, mains jointes, robe noire de deuil, voile blanc, est accompagnée de saint Jean l'évangéliste, l'apôtre bien-aimé. Elle contemple avec douleur le Christ, son divin fils, passant loin devant elle. Les autres apôtres s'étaient tous enfuis par crainte et manque de foi, après l'arrestation de Jésus et le triple reniement de Pierre. Marie

<sup>1</sup> — Lc 23, 27. Ainsi Jean de Flandre a eu l'astuce de ne pas peindre la cohorte des pleureuses, ce qui eût altéré sans doute la solennité esthétique du tableau.

<sup>2</sup> — Jésus annonce ici les malheurs qui menacent les jérusalémites et leur cité.



et Jean seront plus tard au pied de la Croix (Jn 19, 25-27).

Enfin, dans le ciel, au plus haut du tableau, apparaissent de menaçants nuages gris sombre ourlés de blanc, dont on suppose qu'ils ne cesseront de grossir : « A partir de la sixième heure, il y eut des ténèbres sur toute la terre, jusqu'à la neuvième heure » (Mt 27, 45).

## Originalité et sens du tableau.

Du point de vue artistique et iconographique, on notera tout d'abord l'originalité dont l'artiste a fait preuve en transformant le thème traditionnel du cortège vers le Calvaire. Au lieu d'un effet de foule, le peintre évoque un défilé solennel et étiré dont la lenteur et l'ordonnement sont accentués par l'ampleur du paysage et par les distances qui séparent des acteurs en nombre très restreint. L'action est comme suspendue pour susciter une méditation sur la souffrance du Rédempteur. Mis en exergue au centre de la vision et nettement rapproché du spectateur, qu'il regarde avec insistance, le Christ nous invite personnellement à nous associer à sa Passion. C'est un exemple particulièrement intense et significatif de cet aspect mystique de l'art pathétique de la fin du Moyen Age. Pour mieux exalter la prééminence de la Victime divine, le peintre n'a pas repris le groupe traditionnel des larrons. De même, la brutalité habituelle des tortionnaires, opposée à la douceur tragique du Christ, est concentrée dans la seule figure du soudard à la corde. Si Juan de Flandres reprend le thème de la Véronique, courant dans l'iconographie sacrée, à partir du XV<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, c'est encore pour mettre l'accent sur la méditation, la contemplation. Sainte Véronique était alors considérée comme l'un des modèles d'exercice contemplatif. Le seul effet de foule, très réduit par la distance, apparaît derrière l'image de la Vierge soutenue par saint Jean. Dans son effort de réduction du nombre d'acteurs, l'artiste ne reproduit pas même les habituelles figures des saintes femmes de l'Évangile ou encore des filles de Jérusalem.

En s'inspirant exactement du récit biblique de la montée au Calvaire, Jean de Flandre a composé un tableau très riche de sens et fort évocateur, dynamique, scrupuleusement informé, réaliste quant aux personnages, conventionnel quant au paysage. La richesse et l'abondance des détails stimulent la réflexion et la méditation de l'observateur. Le thème brillamment traité, sans pathétisme ni dramatisme excessifs, mais avec une frappante sérénité, voire un certain optimisme discret, incite, comme il se doit dans un sujet religieux, à l'oraison, à l'ascèse, au repentir et à la pénitence. Tel était, sans aucun doute, le propos de Juan de Flandres et de ses commanditaires. D'ailleurs, la liturgie, le mystérieux sacrifice, quotidiennement célébrés au pied du retable et des images de la Passion qu'il comporte, n'enrichissent-ils pas le sens du tableau et ne réactualisent-ils pas, de jour en jour, le sens de la Passion du Christ et de sa montée au Calvaire ?

<sup>1</sup> — Cf. Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, *Iconographie de la Bible*, 2, *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 465.

Par sa façon de traiter le sujet, Jean de Flandre ne contribue pas peu à cette réactualisation d'un événement vieux, à son époque, de plus de quinze siècles. En affinant son analyse, l'observateur constate que l'artiste joue avec la chronologie, l'histoire et même la géographie. Le peintre abolit la vraisemblance historique pour lui donner un sens permanent, atemporel, une portée universelle, illimitée dans le temps et l'espace mais concernant tout être humain de quelque époque et de quelque société soit-il. Il y parvient par la multiplicité possible des interprétations. En effet, l'observateur est frappé par la polysémie de certaines images qui font référence simultanément à la Passion du Christ et à l'Espagne du temps des Rois Catholiques. Par exemple, le tortionnaire et le centurion Longin nous surprennent par le port d'une armure qui les apparente plus aux chevaliers de la Renaissance espagnole qu'aux miliciens romains de l'Évangile. Nicodème et Véronique portent le costume non pas de l'époque du Christ mais de l'Espagne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou du début du XVI<sup>e</sup>. Nicodème est vêtu et coiffé à la façon d'un légiste contemporain de Jean de Flandre. Quant à Véronique, la magnifique étoffe de sa robe et la finesse de sa guimpe font d'elle une suivante d'Isabelle la Catholique plutôt qu'une sainte femme de Palestine. En outre, l'artiste la présente sous les traits d'une lavandière qui, prise de compassion, aurait posé un instant son panier rempli de linge blanc, lavé, essoré et soigneusement lové en spirale régulière. Cette intéressante spirale a valeur de symbole, souvent représenté dans l'iconographie médiévale ou renaissante. Il évoque le mouvement perpétuel, l'éternité, du tourbillon créationnel à l'infinitude des siècles des siècles, de l'alpha à l'oméga. En outre, cette corbeille à linge, bien en vue au premier plan, attire le regard et corrige l'idée selon laquelle Véronique se serait décoiffée de son voile pour reconforter le Christ. Jean de Flandre cultive l'allusion. Il a voulu sans doute illustrer le fait contemporain, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, que Véronique avait été choisie comme sainte patronne de la confrérie des blanchisseuses<sup>1</sup>. L'artiste est, en effet, animé d'un réel souci didactique de réactualisation, de modernité. La figuration de Véronique comme lavandière est un exemple très éloquent de cette saisie remarquable de la réalité du quotidien contemporain. C'est la même démarche qui conduit le peintre à vêtir la Vierge Marie d'une robe noire et d'une guimpe blanche, à la fois à la façon des moniales de la Renaissance et des madones espagnoles dites des *Angoisses* ou des *Douleurs* (« Nuestra Señora de las Angustias ») qui ne sont pas sans rappeler les magnifiques statues de Marie que l'on sort dans les processions de la Semaine sainte. De la même façon, les remparts, tours et forteresses en ruines, sensés représenter les édifices de Jérusalem au temps de Jésus, ne peut-on les interpréter comme l'image des châteaux de Castille, démantelés, au temps de Juan de Flandre, par la politique intérieure des Rois Catholiques ou du cardinal Cisneros, hostiles à une trop forte influence des grands d'Espagne ? Murs de Jérusalem au bord du Cédron ou vieux *castillo* de Palencia au bord du Carrion ? L'interprétation est ouverte. Et la présence d'un canard sur la rivière et d'un fer à cheval sur le chemin donne une note de familiarité quotidienne, voire de contemporanéité occidentale, au décor et à l'atmosphère.

C'est avec une singulière intensité que Juan de Flandre a traduit dans son tableau l'atmosphère aride, désolée du paysage, à peine nuancée du vert jaunissant d'une maigre

<sup>1</sup> — Pour des raisons évidentes, elle est considérée aussi, de nos jours, comme celle des photographes.

végétation ; l'immensité lumineuse du ciel ourlée de nuages ; l'aspect fantastique des éperons rocheux ou des ruines d'édifices d'un autre âge ; la sécheresse du sol brûlé par l'ardeur du soleil ou la rigueur des intempéries. Le décor suggère à la fois le paysage de la Palestine et celui de la Castille. Le peintre est maître dans l'art de la polysémie et de l'allusion.

Sur fond d'aridité, Jean de Flandre a planté un décor de pierres, de débris, de ruines de châteaux écroulés ou semi-détruits, comme l'on pouvait en voir en Castille (pays des *castillos*, châteaux forts). Suggérant le passé mystérieux de l'événement de la Crucifixion, ces ruines accentuent le caractère aride et désolé du paysage biblique, évoquent la rudesse du parcours qui mène au Calvaire, suggèrent les souffrances du Fils de Dieu. C'est avec une grande précision que le peintre dessine la vétusté des murailles, les dégradations du crépi, le délabrement de la tour circulaire centrale, déjà prise par la végétation. Cette insistance à peindre les altérations propres aux êtres matériels, ne se limite pas aux pierres. Elle apparaît aussi dans les chausses déchirées et la jambe blessée du soldat tirant Jésus. Ces dégradations, accumulées au cours des temps, ne suggèrent-elles pas que le vieux monde, usé et décadent, attend d'être rénové par la venue du Messie ? Mais, pour ce qui concerne les vieilles pierres, ne peut-on se demander s'il n'y aurait pas en elles la marque de quelque subtilité intellectuelle de l'artiste ? Ce gros cube de pierre, placé au tout premier plan, juste sous le pied de la croix, n'est-il pas là pour rappeler discrètement la parole sacrée « c'est sur cette pierre que je bâtirai mon Église » (Mt 16, 18) ? Le jeu de mot biblique *Petrus/petram* aurait incité le peintre à jouer sur les idées, une pierre suggérant que c'est bien le passage par le chemin de croix et le Calvaire qui constitue le véritable fondement de l'Église... A moins qu'il ne s'agisse d'une allusion à une autre parabole évangélique, celle de la pierre d'angle laissée par les bâtisseurs : « Celui qui tombera sur cette pierre s'y brisera et celui sur qui elle tombera, elle l'écrasera <sup>1</sup>. » Mais, le plus certain, pour nous rapprocher du contexte du chemin de croix et du Vendredi saint, serait d'y voir une allusion aux *Lamentations* du prophète Jérémie sur la ruine de Jérusalem et qui font l'objet des lectures sacrées de l'actuelle liturgie de nos Vendredis saints : « Le Seigneur a décidé de renverser les murailles de Sion ; il a tendu son cordeau et n'a pas retiré sa main que tout ne fût renversé. Il a mis en ruine les remparts, et réduit les murs à l'état de décombres » (Lm 2, 8). Et, en ce qui concerne les pierres du chemin, au premier plan : « Il m'a barré le chemin avec des pierres de taille, il m'a coupé tous les sentiers » (Lm 3, 9). « Jérusalem, Jérusalem, reviens au Seigneur ton Dieu <sup>2</sup>. »

Enfin, l'observateur est surpris par la forme de la croix du Christ. C'est une croix en *tau*, dont les trois branches symbolisent la Trinité, et non une croix latine, à quatre branches. Certes, cette disposition permettait à l'artiste de ne pas masquer le visage de Jésus par le haut d'une croix, portée en outre sur l'épaule droite. Aux premiers temps du christianisme, l'instrument de la crucifixion prenait cette forme de *tau*, neuvième caractère grec (Τ) et dernier signe de l'alphabet hébreu. Cette représentation de la croix, très riche de

<sup>1</sup> — Cf. Mt 21, 42-45 ; Mc 12, 10-11 ; Lc 20, 17-18 ; Ac 4, 11 ; Ro 9, 33 ; Eph 2, 20 ; 1 Pi 2, 4-8 ; Ps 127, 22-23.

<sup>2</sup> — Office des Ténèbres, premier nocturne.

symbolisme, s'est maintenue longtemps dans l'iconographie, surtout orientale et byzantine, tandis qu'en Occident l'usage de la croix latine s'est peu à peu imposé, surtout en raison de la nécessité de placer l'inscription *I.N.R.I.*, au sommet, conformément au texte évangélique. De la part de Jean de Flandre, cette référence à un usage de l'Église primitive et byzantine peut se justifier, une fois de plus, par le jeu multiple des images et des allusions. La connotation orientale est confortée par le turban que porte l'un des infidèles du cortège et par d'autres détails ornementaux du tableau. La diversité des allusions forme ainsi un ensemble cohérent. Jean de Flandre, un artiste flamand hispanisé, aurait évoqué la vision traditionnelle de l'Espagne des trois croyances : christianisme, judaïsme et islamisme, une triple cohabitation médiévale, généralement pacifique, à laquelle avaient mis fin les Rois Catholiques, le 31 mars 1492, date du décret d'expulsion des Juifs d'Espagne, et du début de l'unité religieuse du pays. L'expulsion des morisques était prévue mais ne se fera que quelques années plus tard. Enfin, l'allusion à l'Église primitive peut suggérer l'existence dans l'Espagne contemporaine de l'artiste, d'une population assez nombreuse de catholiques de rite dit *mozarabe*, celui que l'on pratiquait au temps de la domination islamique. Ils avaient conservé leur ancienne liturgie et, grâce au cardinal Cisneros, obtenu, au temps de Juan de Flandes, l'autorisation de perpétuer leur culture sacrée et leurs anciens rites <sup>1</sup>. Ces circonstances historiques espagnoles éclairent évidemment l'inspiration de Juan de Flandes et l'émergence dans son tableau de certains motifs picturaux.

\*  
\* \*

Le Portement de Croix de Juan de Flandes laisse son observateur émerveillé par la beauté de la composition, la puissance de l'inspiration, la richesse des détails et de leurs significations, la multiplicité des allusions, la pluralité des métaphores, la variété et la profondeur des suggestions, le jeu expressif des contrastes, des couleurs et des symboles. Au-delà de la rigoureuse fidélité aux récits de l'Écriture et aux données de la tradition, du souci de l'exactitude, de la volonté d'enseigner la foi et de convaincre, l'artiste hispano-flamand touche droit au cœur et à l'âme de son public. Pour un sujet ultra-connu et mille fois repris, le décorateur de la cathédrale de Palencia a fait preuve d'une grande originalité et d'une vaste culture. En plus de l'image habituelle et réactualisée de la montée douloureuse au Calvaire, c'est en quelque sorte une certaine vision subtile de l'Espagne que Juan de Flandes nous donne, en sous-entendu, dans son tableau. Par souci didactique, la scène évangélique, fondamentale dans notre foi, est quelque peu hispanisée. Le message de la Passion du Seigneur et de la rédemption de l'humanité s'applique, en effet, comme à tout autre peuple, aux Espagnols, qu'ils soient contemporains ou non de l'auteur du tableau. En tout cas, ses multiples allusions à une réalité contemporaine hispanique sont délibérées et convaincantes. Juan de Flandes avait coutume de donner à ses scènes de l'Évangile « une

---

<sup>1</sup> — Ce rite mozarabe est toujours pratiqué aujourd'hui en certains sanctuaires castillans : cathédrale de Tolède, chapelle mozarabe, par exemple.

couleur castillane », comme l'écrit l'historien français Émile Bertaux<sup>1</sup>. C'est précisément cette « couleur castillane » qui fait tout le charme du tableau que nous venons de commenter et dont le dessin est délicat et prolixe, la composition équilibrée, sereine et paisible, la couleur douce, harmonieuse et lumineuse, les personnages sensibles et poétiques, le paysage ample, profond, baigné d'une lumière étonnamment pure et aérée. Espagne ou Terre sainte ? Le rapprochement est plus que suggéré. Le chemin de la Croix revit, s'anime, dans la clarté subtile d'un soleil castillan, printanier et matinal, celui d'un Vendredi saint en Castille, qui confère aux personnages, aisément identifiables, une sorte d'auréole lyrique et mystérieuse qui sollicite émotion, sympathie et réflexion de la part de l'observateur et finalement, face aux grands mystères de la foi, l'incite à l'adoration et à l'action de grâce.



---

<sup>1</sup> — E. BERTAUX, *La Renaissance en Espagne et en Portugal*, Paris, 1911.