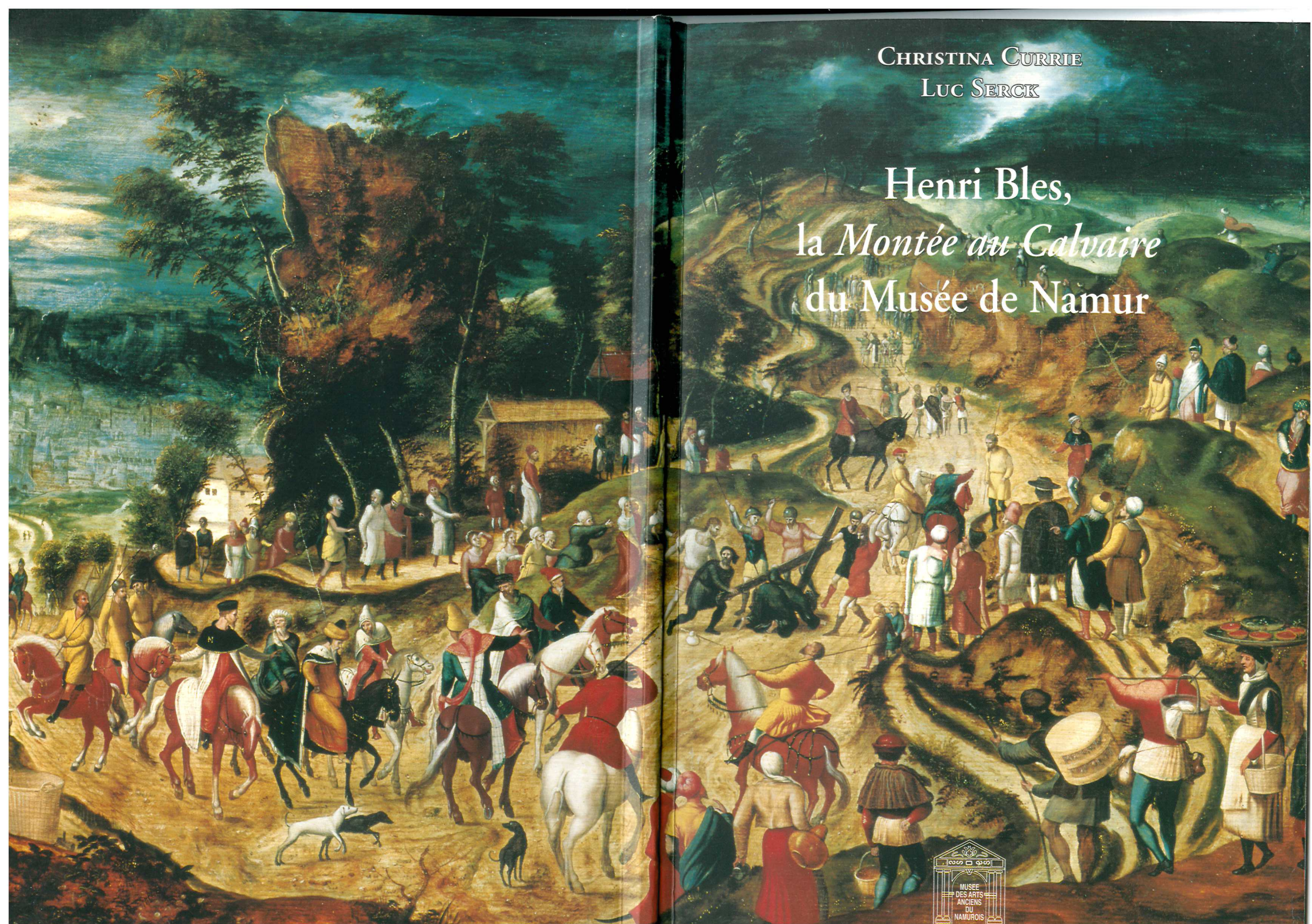


CHRISTINA CURRIE

LUC SERCK

Henri Bles,  
*la Montée au Calvaire*  
du Musée de Namur





CHRISTINA CURRIE,  
Première assistante à l'Institut royal du Patrimoine artistique

LUC SERCK,  
Docteur en Histoire de l'Art

Avec la collaboration de  
PASCALE FRAITURE,  
Première assistante à l'Institut royal du Patrimoine artistique

Henri Bles,  
*la Montée au Calvaire*  
du Musée de Namur

Guide du visiteur n° 11



Fig. 1 : HENRI BLES, *Montée au Calvaire* (détail)  
Huile sur panneau de chêne. H. x L. : 56,2 x 82,3 cm.  
Second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle.

Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois.  
Dépôt de la Fondation Roi Baudouin à la Société archéologique de Namur, inv. 364.

## PRÉFACE

L'année 2000 représente un jalon important dans l'histoire du Musée provincial des Arts anciens du Namurois. L'organisation de l'exposition *Autour de Henri Bles* et, dans la foulée, la tenue du colloque sur le thème éponyme positionnent le musée dans le monde scientifique et lui assurent une crédibilité internationale. Cet acquis est le résultat d'un travail considérable mené par les responsables du musée depuis plusieurs années. De plus, la volonté conjointe du Collège provincial de Namur et de la Société archéologique de Namur d'accroître la collection des peintures de Henri Bles est un signe de l'intérêt porté à l'artiste mosan et révèle le souhait de lui accorder la place qui lui revient dans le chef-lieu de la province.

Actuellement, le Musée de Namur possède sept tableaux du paysagiste mosan, œuvres de grande qualité et très révélatrices de sa manière de peindre. En 2005, j'étais particulièrement réjouie de voir entrer dans les collections, grâce notamment à la Communauté française, une œuvre majeure *Saint Jérôme dans un paysage*, fruit de la collaboration entre Henri Bles et Lambert van Noort. D'après les études menées par le conservateur du musée, il ne semble plus faire de doute que saint Jérôme est, en fait, le portrait de Henri Bles peint par son collaborateur, ce qui constitue un attrait supplémentaire pour l'œuvre.

Aujourd'hui, c'est avec un bonheur renouvelé que j'assiste à un nouveau dépôt important, une *Montée au Calvaire*. Je relève qu'à chaque fois la peinture qui entre à l'Hôtel de Gaiffier d'Hestroy est de qualité muséale. Ce n'est pas une œuvre qui s'ajoute simplement aux autres mais elle vient véritablement combler un manque et donne une idée plus claire encore du répertoire de l'artiste. J'apprécie aussi que les œuvres qui sont accrochées aux cimaises du musée soient documentées afin de présenter aux visiteurs des informations fiables. Je m'adresse donc aux différents scientifiques, auteurs et notamment aux responsables de l'Institut royal du Patrimoine artistique pour leur faire part de ma gratitude pour le soin minutieux mis à l'analyse de ces œuvres.

Le Comité de gestion du Fonds Léon Courtin-Marcelle Bouché, géré par la Fondation Roi Baudouin, a acquis cette œuvre remarquable et a choisi de la mettre en dépôt au Musée provincial des Arts anciens du Namurois. Au nom du Collège provincial, j'exprime mes sincères remerciements aux gestionnaires du Fonds pour ce geste important que j'interprète comme une reconnaissance du travail accompli dans ce musée. Le Collège provincial apprécie d'autant plus la décision prise qu'elle n'est pas la première. Ces actes généreux encouragent la politique muséale menée par la Province de Namur.

MARTINE JACQUES,  
Députée provinciale.

## PRÉAMBULE

À Namur, une dynamique particulièrement appréciée met en valeur l'œuvre de Henri Bles en présentant la collection publique de référence internationale de cet artiste. Lancée par la Société archéologique de Namur, pionnière de longue date en matière d'étude et de protection du patrimoine, cette dynamique a été amplifiée ces dernières années – et de façon décisive – par la Province de Namur et d'autres pouvoirs publics, Communauté française et Région wallonne. Alors qu'il se portait acquéreur sur le marché parisien d'une œuvre insigne de Henri Bles, c'est donc tout spontanément que le Comité de gestion du Fonds Léon Courtin-Marcelle Bouché, géré par la Fondation Roi Baudouin, en proposait le dépôt au Musée provincial des Arts anciens du Namurois. De la sorte, le Fonds affichait un des principes de son action : si rien ne remplace jamais l'engagement financier des pouvoirs publics dans la mise en valeur du patrimoine et la gestion permanente des musées, les initiatives indépendantes, telles celles d'un Fonds ou d'une fondation, doivent rechercher une complémentarité optimale, constructive, avec les autorités publiques qui s'engagent dans leur mission patrimoniale.

Qu'est-ce que le Fonds Courtin-Bouché ? Créé en 2006 par un legs de Madame Courtin, le Fonds s'attache à la protection, la mise en valeur d'œuvres d'art issues des ateliers d'artistes belges de toutes époques. Le Fonds Léon Courtin-Marcelle Bouché peut procéder à des acquisitions, des restaurations, à des travaux de recherche et de mise en valeur.

Namur connaît bien le Fonds Courtin-Bouché puisqu'une de ses premières actions aura été l'acquisition pour les musées namurois, des plus anciens flambeaux au poinçon de Namur. Ceux-ci sont désormais exposés au Musée provincial des Arts anciens du Namurois. Une seconde initiative namuroise a entre-temps également retenu son attention : la restauration de la *Sedes* romane originaire de Seron dont le Musée et la Société archéologique de Namur sont dépositaires depuis peu. Depuis lors, le Fonds s'est engagé dans différentes actions au profit de diverses collections à travers le pays tout entier.

Puisse la dynamique "Bles" engagée au Musée provincial des arts Anciens du Namurois, reposant sur la qualité du travail de l'équipe responsable d'une part et sur l'engagement de la Province de Namur d'autre part, jouer un rôle mobilisateur pour la protection et la mise en valeur de tout le patrimoine ancien d'intérêt majeur qui rayonne à Namur.

FONDATION ROI BAUDOUIN.

## AVANT-PROPOS

Grâce à la volonté des responsables du Fonds Léon Courtin-Marcelle Bouché et de la Fondation Roi Baudouin, une *Montée au Calvaire* de Henri Bles, inédite et exceptionnelle, rejoint la collection déjà rassemblée au Musée provincial des Arts anciens du Namurois. Cette acquisition complète la connaissance que nous avons de l'artiste mosan.

Déjà, le *Saint Jérôme dans un paysage*, acquis en 2005, éclairait d'un jour nouveau la question des collaborations au sein de l'œuvre du maître. L'existence du monogramme *L.V.N.* prouvait l'association entre Henri Bles, peintre de paysage, et Lambert van Noort, peintre de figure. Cette découverte a permis de reconnaître son intervention dans d'autres tableaux, notamment dans les figures de la *Multipliation des pains* exposée dans ce Musée.

De plus, au vu des similitudes d'expression et de morphologie existantes entre le portrait gravé par Hondius et le profil de l'ermite, il est légitime de croire que le Musée possède un portrait peint de l'artiste mosan.

La *Montée au Calvaire* est un des sujets favoris de Henri Bles. On en connaît de multiples versions, réduites ou amplifiées. L'exemplaire de Namur en est la plus développée. On s'accorde à reconnaître que le peintre, et son atelier, exploitaient un ensemble de motifs stéréotypés pouvant se prêter à de multiples montages quelle que soit la scène représentée. Ce système de réutilisation de figures témoigne de l'existence d'un dessin ou tableau de référence. La question du passage du modèle au tableau trouve dans la *Montée au Calvaire* de Namur un début de solution.

En effet, la réflectographie à l'infrarouge, effectuée lors de l'examen scientifique du tableau dans les laboratoires de l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles, a révélé l'existence d'un quadrillage tracé à la latte. Ce procédé était inconnu jusqu'à présent chez Henri Bles. Même si elle ne permet pas de juger de la contribution précise du maître au niveau du dessin préparatoire, cette découverte ouvre des perspectives intéressantes qu'il conviendra de vérifier par l'examen d'autres versions.

Au nom de la Commission de la Société archéologique de Namur, nous exprimons notre profonde reconnaissance aux responsables du Fonds Courtin-Bouché et de la Fondation Roi Baudouin qui nous honorent une fois de plus de leur confiance. Grâce à leur soutien, la collection s'affirme plus que jamais comme la collection de référence internationale et cela pour le plaisir de tous.

JACQUES TOUSSAINT,  
Conservateur en chef-Directeur  
du Service des musées en province de Namur.

MAÏTÉ PACCO,  
Présidente de la Société  
archéologique de Namur.

# ÉTAT DE CONSERVATION ET TECHNIQUE D'EXÉCUTION<sup>1</sup>

CHRISTINA CURRIE

## Support

Le support original (56,2 x 82,3 cm) est constitué de deux planches de chêne débitées sur quartier et disposées horizontalement<sup>2</sup>. Les planches ont été assemblées à joints vifs à l'aide de tourillons en bois, dont deux sont visibles à l'œil nu au revers, entre les lattes du parquetage, et un autre décelable derrière une latte, observable à la lecture de la radiographie.

Le support, d'une épaisseur de 4,0-4,5 cm, a été aminci de moitié, sans doute préalablement au placement du parquetage. Des traces de l'utilisation d'un rabot à fines dents, probablement utilisé pour effectuer cet amincissement, apparaissent au revers du tableau. L'épaisseur des tourillons a été également réduite de moitié.

Le parquetage, d'origine récente, est constitué de neuf lattes horizontales fixes collées au panneau, et de huit lattes verticales amovibles.

La planche inférieure présente une fente horizontale, à 9,5 cm en-dessous du joint, renforcée à l'arrière par une latte de parquetage. Une autre fente horizontale, plus petite, se situe à 12 cm du bord inférieur au niveau du bord droit. Elle a été renforcée à l'arrière par un morceau de bois collé au support original. Cette même planche a subi des attaques xylophages, visibles au revers entre les lattes du parquetage, ainsi qu'en radiographie. Les endroits affectés concernent deux zones d'environ 3 x 6 cm chacune, ainsi que quelques autres zones de moindre étendue. Les galeries creusées par les vers ont été partiellement mastiquées à l'aide d'une matière visible en radiographie, probablement suite à la présence de blanc de plomb. Le long du bord supérieur, on observe également des galeries de vers mastiquées sur une zone de 10 cm, comprenant



Fig. 2 : *Les cavaliers*

1. Je tiens à remercier mes collègues de l'IRPA pour leurs contributions précieuses à cette étude : Sophie De Potter, pour la réflectographie infrarouge, Catherine Fondaire pour les radiographies, Marlene Sterck pour des photographies et Jean-Luc Elias pour les macrophotographies en lumière normale et en infrarouge. Ma reconnaissance va aussi à Anne Van Seymourtier qui a vérifié la bonne utilisation de la langue française.

2. Planche supérieure : côté gauche : 27,2 cm ; côté droit : 28,9 cm ; planche inférieure : côté gauche : 28,9 cm ; côté droit 27,1 cm.



un bouchage rectangulaire de 3 cm de large sur 1 cm de haut qui témoigne peut-être d'une perte du support à cet endroit. Un petit éclat de bois manque également au niveau de l'angle droit du bord inférieur.

À l'heure actuelle, le support original est aplani et conservé dans un état stable.

## Examen dendrochronologique par Pascale Fraiture

L'examen dendrochronologique des deux planches du panneau révèle que celles-ci sont originaires de deux chênes distincts. Les séries de cernes des deux planches ont été comparées au référentiel de chronologies datées. La détermination de leur position exacte sur ces références date l'année de formation de chaque cerne de façon absolue et, par extension, à quelle époque les arbres ont vécu<sup>3</sup>. Le cerne le plus récent enregistré sur la planche supérieure se place en 1508 et celui de la planche inférieure en 1515.

Les chronologies qui assurent la datation des deux planches couvrent des régions situées aux alentours de la mer Baltique, signifiant que les arbres sont originaires de cette zone géographique<sup>4</sup>. Cette provenance lointaine n'étonne plus : de nombreux documents historiques attestent une exportation considérable de chênes nordiques vers les anciens Pays-Bas dès le XIV<sup>e</sup> siècle, par l'intermédiaire des ports baltes. La dendrochronologie contribue à établir ce fait puisque la majorité des supports utilisés, entre autres par les artistes flamands du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, sont constitués de ce chêne du nord<sup>5</sup>.

3. Le référentiel de l'IRPA comprend des « chronologies de référence » (longues séquences dendrochronologiques regroupant des centaines, voire des milliers de bois) construites par différents laboratoires européens, ainsi que des « chronologies individuelles » (séquences dendrochronologiques chacune représentative d'un seul arbre) de panneaux peints flamands collectées dans le cadre des mes recherches doctorales (P. FRAITURE, *Les supports de peintures en bois dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1450 à 1650 : analyses dendrochronologiques et archéologiques*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Liège, 2007). Les comparaisons entre les séquences à dater et les chronologies du référentiel sont réalisées à l'aide du logiciel *Dendron II* créé par G.-N. Lambert, (G.-N. LAMBERT, *Dendrochronologie, histoire et archéologie, modélisation du temps. Le logiciel Dendron II et le projet Historic Oaks*, thèse de doctorat – Habilitation à Diriger les Recherches – présentée à l'Université de Franche-Comté, 2006).

4. L'origine géographique précise de ces bois est inconnue à ce jour. Il semble cependant que plusieurs zones aient été exploitées au cours du temps, allant du nord de la Pologne probablement jusqu'à la Russie actuelle. Des études sont actuellement en cours dans différents laboratoires européens pour tenter de préciser ces provenances.

5. Voir, entre autres à ce sujet, M. G. L. BAILLIE, J. HILLAM et K. R. BRIFFA, *Re-Dating the English Art-historical Tree-ring Chronologies*, dans *Nature*, 315, 1985, pp. 317-319 et D. ECKSTEIN, T. WAZNY, J. BAUCH et P. KLEIN, *New Evidence for the Dendrochronological Dating of Netherlandish Paintings*, dans *Nature*, 320, 1986, pp. 465-466.

Disponible en grande quantité, il possédait des propriétés mécaniques particulièrement appropriées à l'obtention de planches de qualité<sup>6</sup>.

Comme l'aubier<sup>7</sup> n'est pas conservé, la dendrochronologie fournit un *terminus post quem* pour l'abattage des bois, c'est-à-dire une date à partir de laquelle les arbres ont pu être coupés, et non l'année exacte de leur abattage. En effet, en plus de l'aubier, une partie du duramen<sup>8</sup> peut également avoir disparu. En d'autres termes, il est impossible de déterminer avec précision combien d'années séparent la date dendrochronologique du dernier cerne mesuré sur le panneau (1515) de la date réelle de l'abattage.

Des études statistiques réalisées sur des chênes originaires du nord de l'Europe (plus particulièrement du nord de la Pologne) ont révélé que ceux-ci contiennent entre 9 et 36 cernes d'aubier<sup>9</sup>. Le minimum de 9 cernes, équivalant à 9 années, peut donc être ajouté à la date du dernier cerne pour situer l'année la plus ancienne à partir de laquelle les arbres ont pu être abattus, soit 1524 (1515 + 9).

L'intervalle écoulé entre l'abattage et l'utilisation du bois en panneau doit encore être pris en considération. Celui-ci comprend le laps de temps nécessaire au transport du bois, à son débitage en planches, à leur séchage, à leur assemblage et à la finition du panneau. Pour les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, des recherches historiques, dendrochronologiques et archéologiques suggèrent qu'il peut ne compter que quelques mois<sup>10</sup>. En conséquence, notre étude fournit la date de 1524 comme *terminus post quem* dendrochronologique de la confection du panneau.

## Préparation et *Imprimatura*

Une préparation de tonalité claire est visible aux bords du panneau gauche, au niveau des usures non restaurées<sup>11</sup>.

Une sous-couche claire, l'*imprimatura*, est présente sur toute la surface. La tonalité et la texture des traits sont visibles à l'œil nu à certains endroits, par

6. Le climat rigoureux de ces régions engendre des arbres à croissance lente, produisant un bois tendre peu enclin à se déformer. En outre, la compétitivité en individus dans ces forêts denses génère une croissance rectiligne des chênes, qualité appréciable pour la production de longues planches.

7. L'aubier est la couronne périphérique du tronc, la partie fonctionnelle. C'est par elle que monte la sève brute des racines vers les branches ; elle est donc riche en substances nutritives et très facilement dégradable. C'est dans cette partie du bois que se trouvent les cernes les plus récents.

8. Le duramen est la partie biologiquement inactive du bois. Un cerne est formé dans l'aubier : après quelques années, il se transforme en duramen.

9. D. ECKSTEIN, T. WAZNY, J. BAUCH et P. KLEIN, *New Evidence for the Dendrochronological Dating ... op. cit.*

10. P. FRAITURE, *Les supports de peintures ... op. cit.*

11. Aucune analyse de pigment ou de liant n'a été effectuée. Dans nos régions à l'époque d'Henri Bles, la préparation des panneaux peints était habituellement à base de craie et de colle animale.

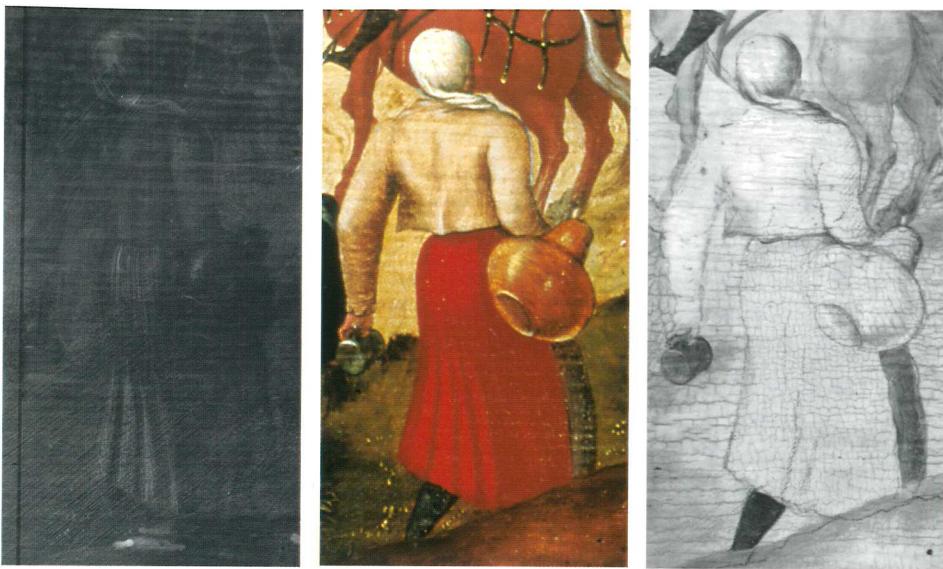


Fig. 3 : *La laitière* : radiographie, lumière normale et réflectographie à l'infrarouge

exemple dans le ciel et au niveau du sol clair où la couche picturale est plus transparente et parfois un peu usée (fig. 3). L'ensemble de la couche est plus facilement observable en radiographie (fig. 3); elle a été appliquée à l'aide de larges coups de brosse, pour la plupart en diagonale (du coin supérieur droit au coin inférieur gauche), mais avec quelques variations de direction. Le fait qu'elle soit aisément visible en radiographie indique une teneur importante en blanc de plomb.

La séquence et le type de couches, à savoir une préparation blanche suivie d'une *imprimatura* blanche, et ensuite d'un dessin sous-jacent à main libre à la craie noire, ont été remarqués par M. Faries et S. Bonadies dans le *Paysage avec le Sacrifice d'Isaac* de Henri Bles<sup>12</sup>. Plus récemment, la même stratigraphie a été observée par R. Van Schoute, H. Verougstraete et Ch. Bodiaux lors de leurs examens technologiques des œuvres de H. Bles et de son entourage conservées au Musée provincial des Arts anciens du Namurois<sup>13</sup>.

12. M. FARIES et S. BONADIES, *The Cincinnati Landscape with the Offering of Isaac by Herri met de Bles : Imagery and Artistic Strategies*, dans N. E. MULLER, B. J. ROSACO et J. H. MARROW (eds.), *Herri Met de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*, Princeton and Turnhout, 1998, pp. 73-84.

13. R. VAN SCHOUTE, H. VEROUGSTRAETE et Ch. BODIAUX, *Examen technologique des œuvres de Bles et de son entourage conservées au Musée des Arts anciens du Namurois*, dans J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Autour de Henri Bles*, coll. *Monographies* du Musée provincial des Arts anciens du Namurois (MAAN), 20, Namur, 2000, pp. 31-61.

## Dessin sous-jacent

Un dessin sous-jacent à base de carbone a été détecté à l'infrarouge sur toute la composition peinte (fig. 3-5, 7-9)<sup>14</sup>. Le caractère des traits du dessin suggère une matière telle que la craie noire<sup>15</sup>. À certains endroits, ces traits se superposent à la texture des coups de brosse de l'*imprimatura*, appliquée donc préalablement au dessin (fig. 3).

De plus, un quadrillage également réalisé à l'aide de craie noire, déjà remarqué à l'œil nu à certains endroits, a été confirmé par la réflectographie infrarouge. Ce quadrillage consiste en des lignes appliquées à la latte, créant des carrés de 5,8 à 6,1 cm<sup>2</sup>. Ces lignes sont facilement décelables dans le sens vertical en réflectographie infrarouge, mais seulement quatre d'entre elles ont été identifiées clairement dans le sens horizontal ; la photographie infrarouge permet d'en visualiser le détail (fig. 4). La mise au carreau ainsi réalisée aurait

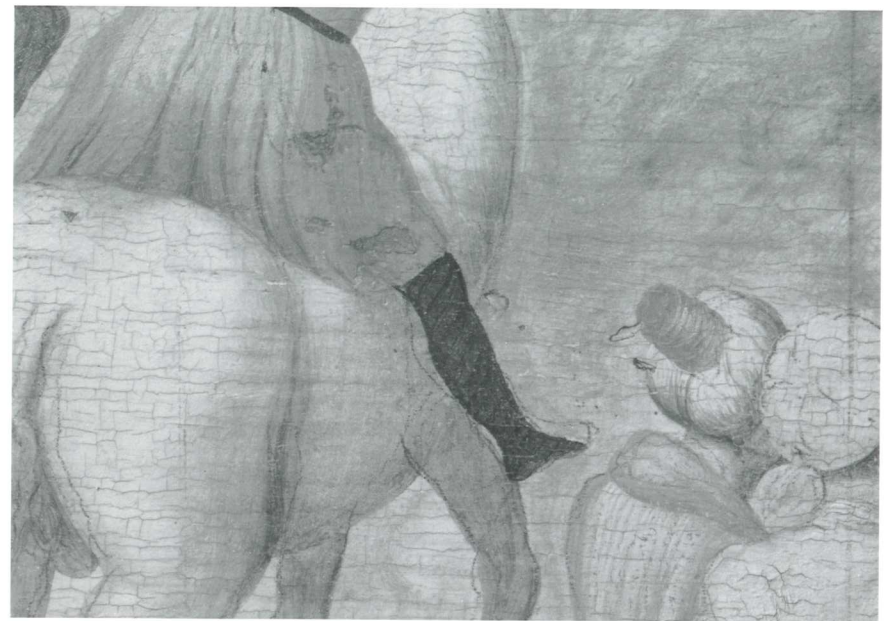


Fig. 4 : *Carroyage* : photographie à l'infrarouge

14. La réflectographie infrarouge a été réalisée à l'aide d'une caméra vidéo InfraCAM SWIR sensible à l'infrarouge proche, utilisant un filtre de bande passante étroite de 1.5 à 1.73 microns.

15. Les détails infrarouges ont été enregistrés par Jean-Luc Elias à l'aide d'un détecteur « Phase One Light Phase » monté sur un boîtier Mamiya RZ67 équipé d'un objectif macro Mamiya Sekor 110 mm. La lumière visible a été filtrée par un filtre en gélatine de Kodak.



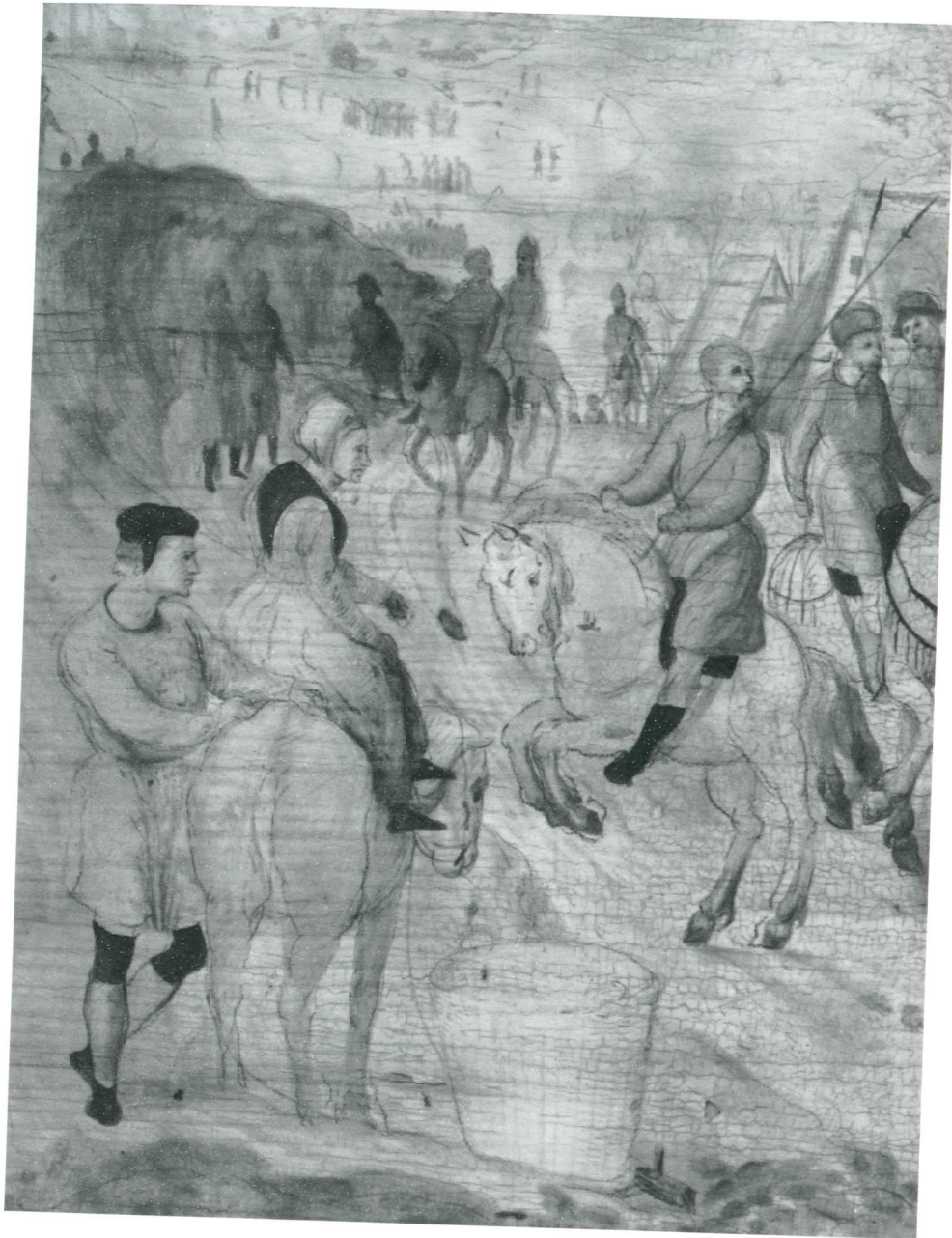


Fig. 5 : Partie gauche du tableau : réflectographie à l'infrarouge



Fig. 6 : Partie gauche du tableau : lumière normale

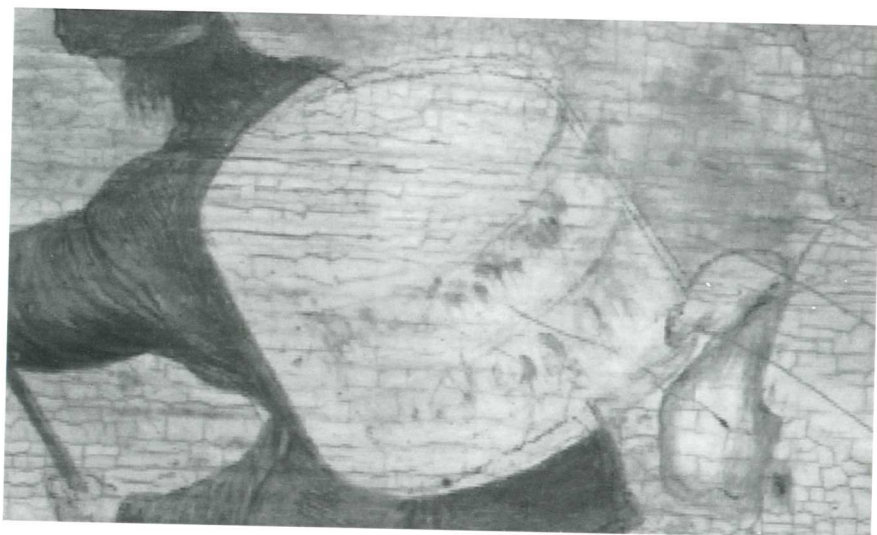


Fig. 7 : Panier de l'oiseleur : réflectographie à l'infrarouge et lumière normale



Fig. 8 : Personnage du fond. Modification de position : réflectographie à l'infrarouge et lumière normale

servi à situer les motifs en fonction d'un modèle plus petit. L'artiste aurait placé des carreaux aux mêmes endroits sur le modèle, soit sous forme de lignes tracées, soit à l'aide d'un cadre de fils, pour ne pas marquer l'original. Quoique inconnu jusqu'à présent chez H. Bles, le transfert d'une composition à l'aide du carroyage a été constaté dans l'œuvre de plusieurs artistes du nord de l'Europe de la même époque, par exemple chez Jan van Scorel, Maerten van Heemskerck et Lambert Lombard, pour ne citer qu'eux<sup>16</sup>.

Le dessin de la composition a été entièrement effectué à main levée. Celui-ci, caractérisé par des traits nerveux, rapides et fins, a été appliqué avec dextérité à quelques exceptions près. Les contours des personnages ont tous été marqués soigneusement et, à certains endroits, l'artiste a indiqué des ombres en utilisant des hachures diagonales (par exemple le cavalier au chapeau jaune pointu ou la manche droite de la laitière, fig. 3). Ces caractéristiques sont tout à fait compatibles avec les observations de R. Van Schoute *et al.* au sujet des œuvres de H. Bles et son entourage : *le dessin sous-jacent est léger, tracé à sec ; c'est un dessin fait de petits traits nerveux, souvent courbes, parfois de contours tremblés, renforcés de quelques hachures d'ombre*<sup>17</sup>.

16. La présence d'un carroyage a été constatée dans une *Flagellation du Christ* (volet extérieur à gauche du retable d'une *Sainte Parenté*, 1519) et dans une *Présentation au temple* (pour les deux, voir M. FARIAS, *Underdrawings in the Workshop Production of Jan van Scorel*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 26, 1975, pp. 102-103, figs. 10 et 11). Maerten van Heemskerck (1498-1574) a également utilisé un carroyage dans certaines de ses peintures et dessins, comme dans les volets d'un retable, *Le donateur et sainte Marie Madeleine*, vers 1540 (J. DUNKERTON, A. BURNSTOCK et A. SMITH, *Two Wings of an Altarpiece by Martin van Heemskerck*, dans *National Gallery Technical Bulletin*, 12, Londres, 1988, pp. 26-27 et note 15). Lambert Lombard a également employé un système de carroyage pour certaines versions de la série des *Femmes Vertueuses* (C. OGER, *Le dessin sous-jacent*, dans G. DENHAENE (sous la dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, coll. *Scientia Artis*, 3, 2006, pp. 185-196.

17. R. VAN SCHOUTE, H. VEROUWSTRAETE et Ch. BODIAUX, *Examen technologique des œuvres de Bles...* *op. cit.*, p. 36.

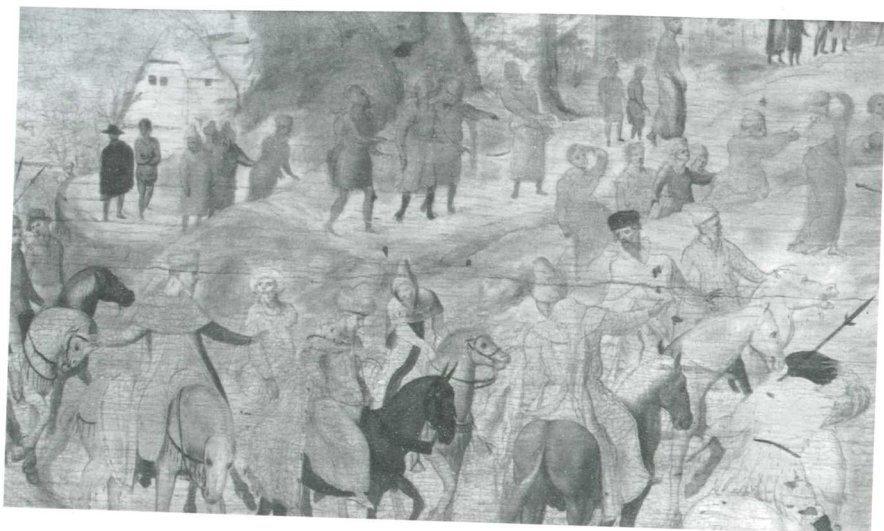


Fig. 9 : Personnages : réflectographie à l'infrarouge

Il y a une différence marquée entre le soin accordé aux personnages principaux et ceux du plan médian, ces derniers étant réalisés de façon plus rapide et approximative. Les petites figures à l'arrière-plan devant la ville et celles se trouvant sur le chemin du Calvaire à droite ne figurent pas au niveau du dessin ; leur emplacement ne fut sans doute devenu évident qu'une fois le reste de la composition mis en place. Néanmoins, certains contours des personnages isolés sur le fond vert au plan médian et à l'arrière-plan à droite ont été dessinés avec soin (fig. 8).

Les motifs du fond, tels les rochers, les chemins, les arbres et la ville sont indiqués de manière plus sommaire, avec des lignes situant uniquement les contours principaux. Toutefois, la bordure gauche du chemin vers le Golgotha est dotée de hachures courbes et espacées pour indiquer les pentes concaves des falaises.

Même si le dessin sous-jacent témoigne d'un artiste vif et expérimenté, certaines modifications et hésitations révèlent qu'il éprouvait des difficultés en matière de perspective. Notons par exemple l'épaule droite du personnage à l'extrême gauche, qui bien que retracée à plus d'une reprise afin de trouver la position adéquate, n'est en fin de compte pas très convaincante dans sa forme finale (fig. 5 et 6). Même problème pour l'ellipse du panier de l'oiseleur, corrigée lors du dessin et encore modifiée au stade de la peinture (fig. 7).

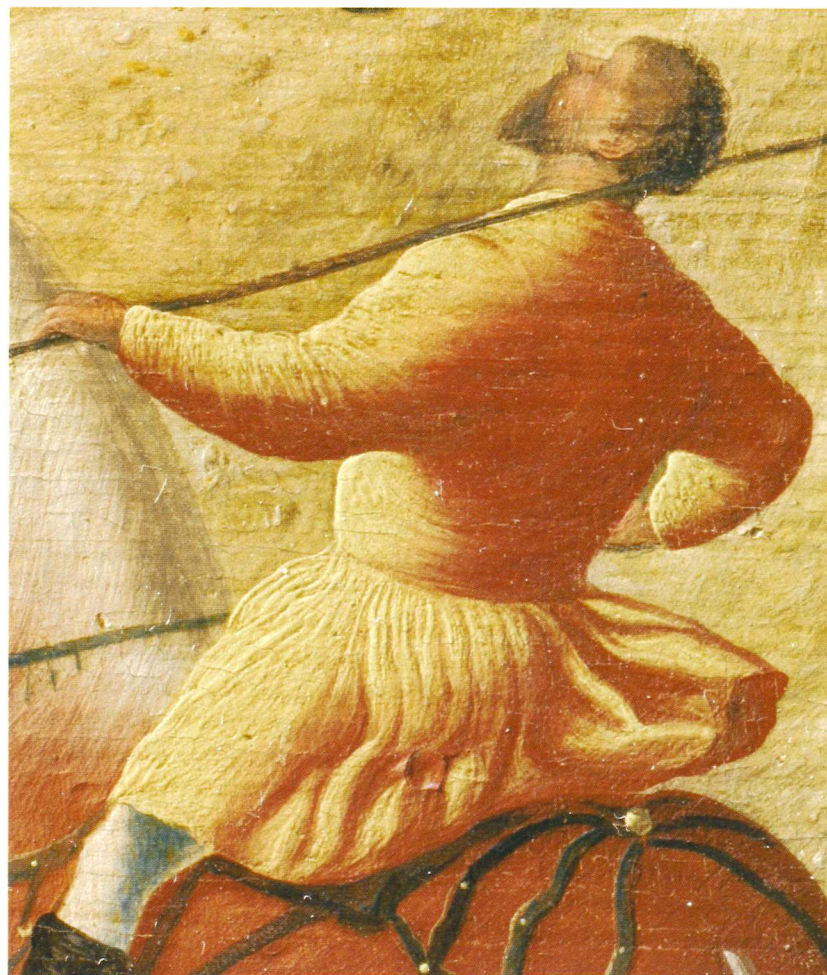


Fig. 10 : Cavalier

Les examens du dessin et de la couche picturale nous poussent à penser également que l'artiste se souciait peu de la représentation correcte de l'anatomie des personnages et des animaux, favorisant plutôt l'harmonie et l'aspect décoratif de la composition. Notons, par exemple, la petitesse de la tête d'un cavalier par rapport à son corps (fig. 10). La transposition correcte du modèle ainsi que la juste juxtaposition des motifs comptaient parmi les défis principaux de l'artiste, ce qui expliquerait certaines modifications de contour *a posteriori* au niveau de la couche picturale.

Vu l'absence de tout dessin indépendant attribué avec certitude à la main de Henri Bles<sup>18</sup>, il est difficile – voire impossible – de vouloir discerner dans le dessin sous-jacent de la *Montée au Calvaire* la contribution précise du maître lui-même. L'artiste gérait un atelier qui produisait des compositions en série, dont fait partie la *Montée au Calvaire* (voir contribution de Luc Serck ci-dessous)<sup>19</sup>. L'examen à l'infrarouge de plusieurs versions de la même composition pourrait peut-être fournir quelques indices.

## Couche picturale

### État de conservation

Globalement, le tableau est en bon état de conservation, même si nous constatons quelques pertes locales, surtout le long du joint et sur les bords du panneau. Le tableau semble également avoir subi des usures dans les zones claires et les demi-tons ; en revanche, les parties foncées (rochers, arbres, etc.) paraissent intactes.

Cependant, une retouche nuit à l'interprétation de la scène. Sur le Golgotha, il ne subsiste que deux croix, entre lesquelles se trouve une courte ligne noire, sans doute un rajout lors d'une restauration. La croix du Christ n'y figure pas. Une comparaison de l'endroit en lumière normale avec l'image à l'infrarouge révèle pourtant trois croix au niveau du dessin, dont celle de gauche qui a été reportée dans la couche picturale au même endroit et celle de droite déplacée légèrement vers la droite. Le gibet du Christ aurait été également déplacé vers la droite, mais une retouche tardive masquant une petite lacune (visible dans la radiographie) recouvre l'endroit en question. Ces modifications de position au stade pictural auraient eu comme but de mieux espacer les trois croix.

### Technique d'exécution

L'œuvre est sans doute peinte entièrement à l'huile, sur base de l'aspect de la couche picturale.

18. Deux carnets de dessins, l'*Album Errera* et le *Recueil d'esquisses de Berlin*, ont fait l'objet de nombreux articles quant à leur relation avec l'atelier de Henri Bles, dont le plus récent est L. SERCK, *L'Album Errera et le Recueil d'esquisses de Berlin dans leurs relations réciproques et leurs rapports avec Henri Bles*, dans J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes du Colloque Autour de Henri Bles*, coll. *Monographies* du MAAAN, 21, Namur, 2002, pp. 95-118.

19. L. SERCK, *La Montée au Calvaire dans l'œuvre d'Henri Bles : Création et composition*, dans *Henri Met de Bles. Studies ... op. cit.*, Princeton and Turnhout, 1998, pp. 51-72.

### Élaboration de l'œuvre

Les étapes principales de l'élaboration de la couche picturale peuvent être évoquées grâce à l'examen au microscope et à l'examen des documents techniques (infrarouges, radiographies) et photographiques<sup>20</sup>. L'artiste semble avoir peint le fond en plans successifs, en commençant par le ciel, et en peignant du haut vers le bas. Les transitions entre le ciel à gauche, les collines lointaines et la cité du fond sont délicatement menées dans des tons bleus similaires ; les distinctions entre les différentes zones sont créées par des variations d'épaisseur de la pâte et par l'ajout, vers le plan médian, de plages de vert-bleu foncé et

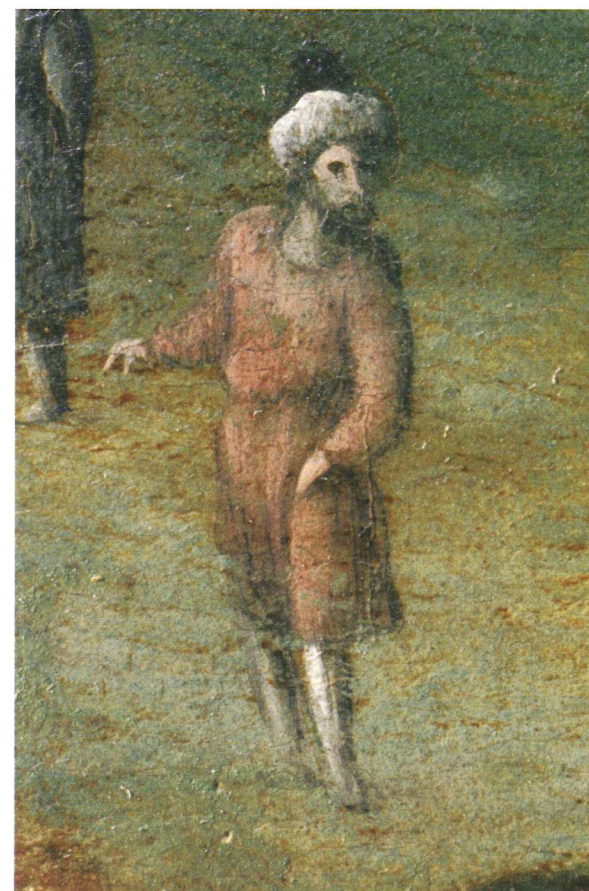


Fig. 11 : Personnage peint directement sur le fond

20. Aucune analyse stratigraphique basée sur échantillon n'a été entamée.



Fig. 12 : Brides des chevaux

de rehauts bleu clair. De manière semblable, à droite, le bleu foncé du ciel orange est reflété dans le coloriage des croix et des collines lointaines. L'artiste aurait ensuite peint les rochers et les fonds verts des collines, sans réserves pour les personnages lointains. Les fonds vert, ocre et brun de l'avant-plan auraient été peints en réservant des espaces pour les personnages principaux, suivant le dessin sous-jacent.

Les cavaliers et les personnages du plan médian (cavaliers de moyenne dimension à gauche, personnages sur le petit chemin au-dessous de la route principale, et femmes éplorées), présentent une stratigraphie distincte de celle des autres motifs. Vu leur aspect foncé à l'infrarouge, il semble qu'ils aient été tous dotés d'une sous-couche contenant du carbone (fig. 9). Cette hypothèse a été confirmée par l'examen au microscope : ces personnages ont tous des traces d'une sous-couche grise, visible à travers des usures ou au niveau des draperies et des chairs. Quant aux personnages de l'arrière-plan, l'artiste les a peints di-

rectement sur la peinture du fond, après que cette dernière eut séché (fig. 11). Par contre, ceux du premier plan ont été peints dans les réserves prévues dans la peinture du fond (fig. 3).

L'artiste aurait achevé l'œuvre par des dernières touches empâtées et des glacis, comme les rehauts blancs du rocher et des troncs d'arbres, les rehauts jaunes des feuillages, les glacis rouges sur certaines draperies et les rehauts jaunes des brides (fig. 12). De même, pour faire ressortir certains motifs, il a éclairci la peinture du fond en proximité directe avec ceux-ci. Par exemple, pour le profil de la dame au premier plan inférieur droit, ainsi que pour l'homme en rouge de l'autre côté, une petite-zone de peinture bleu clair a été rajoutée au fond brun proche des visages (fig. 6).

### *Modelé des formes*

En ce qui concerne les personnages principaux, l'artiste a dirigé ses coups de pinceau dans le sens des contours, certains restant intentionnellement visibles pour leur effet décoratif. Pour le cavalier en jaune à droite au premier plan, il a établi l'impression de volume par l'interpénétration de trois plages de couleurs dans la pâte fraîche, commençant par la plus foncée, pour terminer avec un rehaut jaune, légèrement empâté (fig. 10). Comme pour le dessin sous-jacent, l'artiste a surtout veillé à la création de formes élégantes sur le plan esthétique. Ses personnages du plan médian ne sont pas moins soignés et le sens des traits de peinture contribue également à créer une impression de volume, de rythme et de mouvement ; prenons pour exemple la femme éplorée en rouge à gauche du Christ, dont les draperies s'enroulent littéralement autour de la jambe droite (fig. 13).

Les visages sont peints de façon assez sommaire à l'aide d'une stratigraphie simple : pour la plupart de ceux-ci, il semble que l'artiste ait tracé tout d'abord les contours en de légers traits bruns, indiquant après les parties sombres, comme les cous et les ombres des joues, en une peinture brune et mince, en laissant percevoir le fond clair par transparence (fig. 14). Dans le cas des personnages peints sur une sous-couche grise, cette dernière est laissée visible en guise d'ombre. Ensuite, il a peint les chairs avec une peinture rose opaque, soulignant les paupières d'un trait de rose foncé et les barbes et moustaches de traits blancs. Les yeux ne sont presque jamais définis ; ils ont un aspect sombre et vide, il en résulte des personnages peu individualisés et assez typés.

Les arbres profilés contre le ciel à gauche ont été construits au moyen de trois plans de couleurs successifs, en commençant par des plages de brun, suivies par des plages de vert foncé translucide et se terminant par des touches jaunes empâtées pour les rehauts.

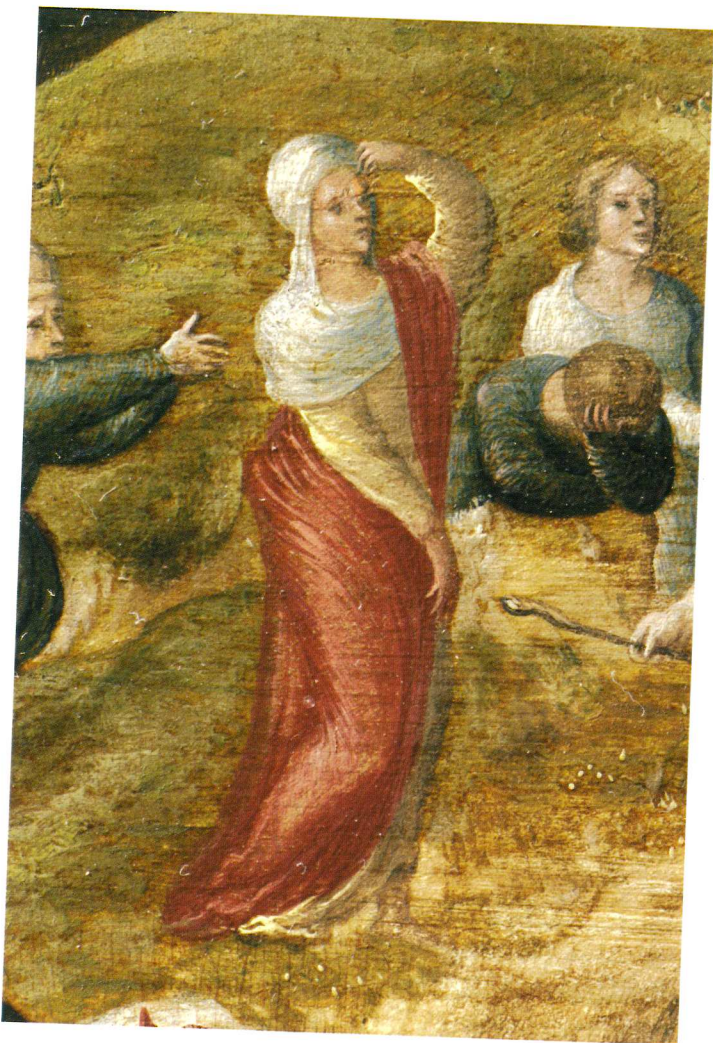


Fig. 13 : *Femme éplorée*

Certains détails ont fait l'objet d'un soin particulier, par exemple la cage de l'oiseleur au premier plan : sur une mince couche de peinture claire appliquée sur l'*imprimatura*, l'artiste a délicatement rendu les oiseaux captifs, dont un sort la tête à droite, et lorsque la peinture était encore molle, les barreaux de la cage ont été appliqués avec des traits fins et précis (fig. 7). Remarquons encore les brides des chevaux, traitées avec un grand souci de réalisme, et le sabot du cheval brun au centre, dont le détail fait même apparaître les clous.



Fig. 14 : *Pharisiens*



Fig. 15 : *Orientaux*

### *Couleur et lumière*

Comme c'est souvent le cas chez H. Bles, les juxtapositions des couleurs dans les draperies sont audacieuses, ce qui donne un aspect théâtral et irréel à la scène. Les deux pharisiens au premier plan au centre en donnent un bon exemple ; l'homme de gauche, habillé en rouge et coiffé d'un turban blanc aux ombres bleues surmonté d'un cône rouge, côtoie son voisin à la tunique jaune aux ombres rouges qui porte également une draperie bleue, un turban fraise et une manche mauve aux rehauts jaunes (fig. 15). Il convient de rappeler que pour la partie figurative de la composition, le jeu des couleurs est identique à celui de la plupart des autres versions répertoriées par Luc Serck (voir ci-dessous).

L'artiste a également renforcé l'aspect dramatique de la scène – l'orage menaçant avant la Crucifixion – par une maîtrise rigoureuse des effets de lumière. La source de la lumière vient de gauche et, par conséquent, les parties ombragées des motifs se trouvent toujours à droite. Il a soutenu cet effet en mettant des accents blancs dans le paysage, telle la ligne – comme le reflet d'un éclair – le long du contour gauche du rocher central.

#### *Modifications de forme par rapport au dessin sous-jacent*

Même si aucun changement de composition important n'a été constaté, il y a de nombreuses petites modifications de contour. Dans le souci de mieux respecter le modèle – ou puisque son dessin sous-jacent n'était plus décelable en-dessous de la peinture mi-foncée du fond –, l'artiste a déplacé d'un centimètre vers la droite le personnage aux draperies rouges dans l'arrière-fond droit, et il a repositionné un autre à gauche d'un demi-centimètre (fig. 8). Près du début du chemin à gauche, un cavalier a été également déplacé vers la gauche (fig. 5 et 6).

D'autres modifications servent à agrandir ou réduire l'ampleur d'un motif ou d'une partie de motif, comme les sabots de certains chevaux. L'artiste a également rectifié une branche de l'arbre à gauche du rocher principal, l'ayant préalablement dessinée et peinte de façon plus ondulée. D'autres ajustements mineurs comprennent la modification du profil du chapeau et des cheveux de l'homme au coin inférieur à gauche (fig. 5 et 6).

L'artiste s'est également soucié des zones séparant les motifs principaux, déplaçant, par exemple, l'arrière-train du cheval brun au centre d'un demi-centimètre vers la droite afin de laisser un plus grand espace entre les deux groupes principaux de cavaliers. Ceci facilite la lecture de la procession, et rend la composition plus compréhensible.

## Inscriptions

Trois des notables juifs portent des inscriptions intégrées dans la peinture originale des draperies. Celle de gauche montre un *N*, tandis que les deux autres comportent un mélange de chiffres et de lettres (fig. 14). Il est probable que ces inscriptions soient d'ordre purement décoratif<sup>21</sup>.

21. Des inscriptions sur des vêtements de personnages sont assez fréquentes chez H. Bles, et jusqu'à présent, peu d'auteurs leur ont accordé une signification particulière (voir C. GILLET, *Une curieuse inscription « hébraïque » dans un tableau attribué à Henri Bles*, dans J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes du Colloque ... op. cit.*, pp. 291-293, et J. TOUSSAINT, *L'oiseleur de Bâle, porteur d'une date*, *ibid.*, pp. 295-298).

## ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

LUC SERCK

*La Montée au Calvaire* est un des sujets favoris du peintre Henri Bles. L'artiste l'a décliné en de multiples versions proches les unes des autres. Nous avons tenté une classification remise à jour à l'occasion du colloque de Princeton en 1995<sup>22</sup>. Malgré la mise à contribution de tous les centres spécialisés de documentation, publics et privés, des zones d'ombre persistent et résistent aux investigations. Une vingtaine de versions ont été repérées, souvent localisées. On pouvait imaginer cet ensemble complet et même renforcé par le retour au grand jour de la version signalée autrefois à Kiev et actuellement abritée au Musée de Saint-Gall. Aussi quelle ne fut pas notre surprise lorsqu'en mars 2004, une salle



Fig. 16 : ANONYME, *Montée au Calvaire*  
Eau-forte. XVI<sup>e</sup> siècle.  
Berlin, Kupferstichkabinett.

22. L. SERCK, *La Montée au Calvaire dans l'œuvre d'Henri Bles : Création et composition*, dans *Henri Met de Bles. Studies ... op. cit.*, Princeton and Turnhout, 1998, pp. 51-72.

de vente londonienne nous soumettait pour avis la notice de présentation en vente publique d'une version inconnue, dépourvue de pedigree, aux dimensions inusitées et dont la photographie laissait entrevoir une œuvre exceptionnelle ! Celle-ci est bâtie sur le même schéma que les versions dérivées de l'exemplaire de la collection Doria à Rome et est conforme par ses personnages à la version anonyme gravée (fig. 16). Elle se singularise pourtant par l'étalement des scènes animées sur toute la largeur du tableau et par l'amplification exceptionnelle des figures au triple de la taille considérée jusqu'à ce jour comme originale. Contact est pris, de manière informelle, avec la salle de vente. Mais les contingences d'une vente publique, de plus située à l'étranger : paiement rapide, difficulté d'examen scientifique pour établir un dossier à introduire auprès de mécènes publics ou privés, n'en permettent pas l'achat. La vente se déroule avec un sentiment de frustration, les lots vendus se dispersent aux quatre vents pour des destinations inconnues. Par chance, le tableau reste sur le continent européen et l'acquéreur accepte, en mars 2007, de confier son tableau à l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles, pour en réaliser les examens dont les meilleurs documents et les conclusions sont publiés dans le présent volume. D'éblouissements en émerveillements, les examens confirment les premières impressions : il s'agit d'une œuvre autographe de Henri Bles dans un état de fraîcheur exceptionnel avec les traces incontestables du travail du maître. Un dossier est introduit auprès du Fonds Courtin-Bouché, géré par la Fondation Roi Baudouin, qui réagit au quart de tour, coupant ainsi l'herbe sous le pied d'acheteurs étrangers, réalise l'acquisition du tableau et prend la décision de le confier au Musée provincial des Arts anciens du Namurois. Le tableau enrichit d'une facette nouvelle la présence de Henri Bles dans ce musée.

## État de la question

L'exposition *Autour de Henri Bles* de 2000 était à sa manière une conclusion de notre thèse<sup>23</sup>. On note parmi les retombées de l'exposition, l'avènement et la réorientation de recherches qui ont notamment abouti à la rédaction d'une thèse remarquable par Michel Weemans<sup>24</sup>.

23. L. SERCK, *Henri Bles et la peinture de paysage dans les Pays-Bas méridionaux avant Bruegel*, thèse de doctorat présentée à l'Université catholique de Louvain, 1990 (inédit ; consultable au Musée provincial des Arts anciens du Namurois).

24. M. WEEMANS, *Les paysages exégétiques et anthropomorphes de Henri Bles*, Paris, École des Hautes Études en Sciences sociales (thèse inédite), 3 vol., Paris, 2004 ; un aperçu sommaire a paru dans A. TAPIÉ et J. ZWINGENBERGER (sous la dir.), *Les origines du paysage anthropomorphe*, dans *L'Homme paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle*, Lille, Palais des Beaux-Arts et Paris, Somogy, 2006, pp. 24-37.

L'auteur en prévoit la publication à terme rapproché. J'emprunte nombre d'observations à son travail qui repose largement sur des interprétations et des textes d'Érasme.

Le problème de la chronologie de l'œuvre de H. Bles reste entier, puisque aucun élément assuré et incontestable ne permet de situer le début de sa production artistique. La difficulté résulte du fait que son œuvre s'inscrit davantage dans un contexte de production que de création. H. Bles semble disposer au milieu des années 1530 d'un éventail de matériaux à géométrie variable destinés aussi bien à l'harmonisation d'un paysage qu'à l'inscription des figures dans ce paysage. Le *Recueil* dit *d'esquisses de Berlin*<sup>25</sup> illustre ce qui pouvait être, mais sans la couleur, ces projets de paysages dont disposaient les apprentis, compagnons ou collaborateurs au sein d'un atelier et très probablement aussi d'un atelier voisin ou rival.

## Les *Montée au Calvaire* dans l'œuvre de Henri Bles

Henri Bles inaugure sa série des *Montée au Calvaire* par la version conservée à Princeton. C'est la seule pour laquelle le *Recueil de Berlin*<sup>26</sup> contient des parties de paysage avec des personnages. L'examen effectué à l'occasion du colloque de 1995 a révélé que le dessin du *Recueil* fixe un état de la composition conforme au dessin sous-jacent qui n'est plus visible depuis l'achèvement du tableau. Les dessins de Berlin (fig. 17 et 18)<sup>27</sup>, s'ils dérivent du tableau de Princeton, n'ont pu être réalisés qu'avant l'application des couleurs qui masquent le dessin<sup>28</sup>. Un colloque et une publication ont été consacrés à ce tableau. La réalisation de cette œuvre est communément située à la fin des années 1530. Un élément paradoxal subsiste. Cette version, qui est la plus ancienne *Montée au Calvaire* de H. Bles, est également la plus grande (82 x 114 cm). Elle reste au demeurant sans lendemain. Nous pensons qu'étant trop grande et très fouillée dans la finition des détails, son auteur dut mettre au point une autre composition plus simple, d'exécution plus rapide et économiquement plus rentable. La présence dans le *Recueil de Berlin* de plusieurs séquences de paysages, introduites dans

25. H. BEVERS, *The Antwerp Sketchbook of the Bles Workshop in the Berlin Kupferstichkabinett*, dans *Herri Met de Bles. Studies ... op.cit.*, pp. 39-50.

26. Princeton University, The Art Museum, Accession nr 50-1.

27. Berlin, Kuperstichkabinett, 79C2, fol. 31 et 32.

28. N. MULLER, *Technical Analysis of the Princeton Road to Calvary*, dans *Herri Met de Bles. Studies ... op. cit.*, p. 31 ; *Idem, Slowing the Clock : Art Conservation at The Art Museum*, dans *Record of the Art Museum Princeton University*, 2000, 59/1-2, pp. 11-13.



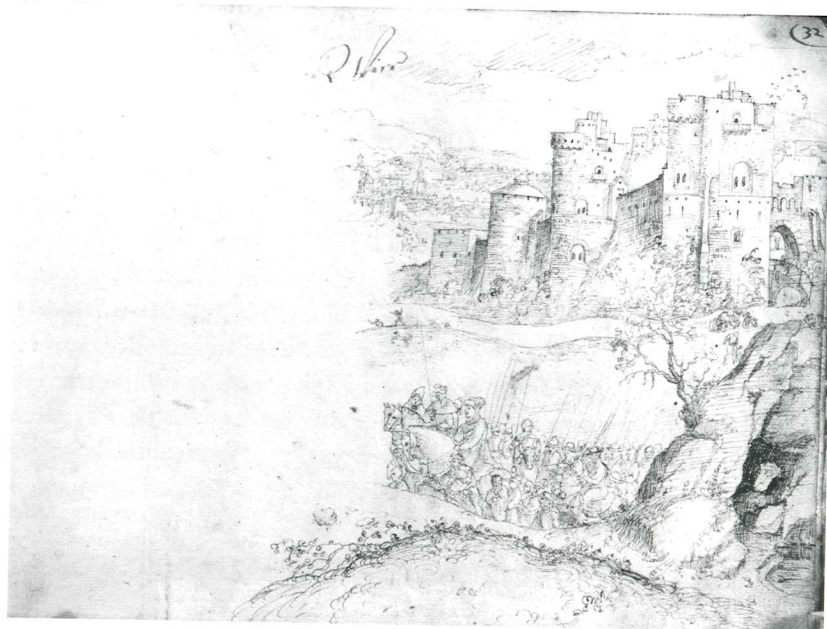
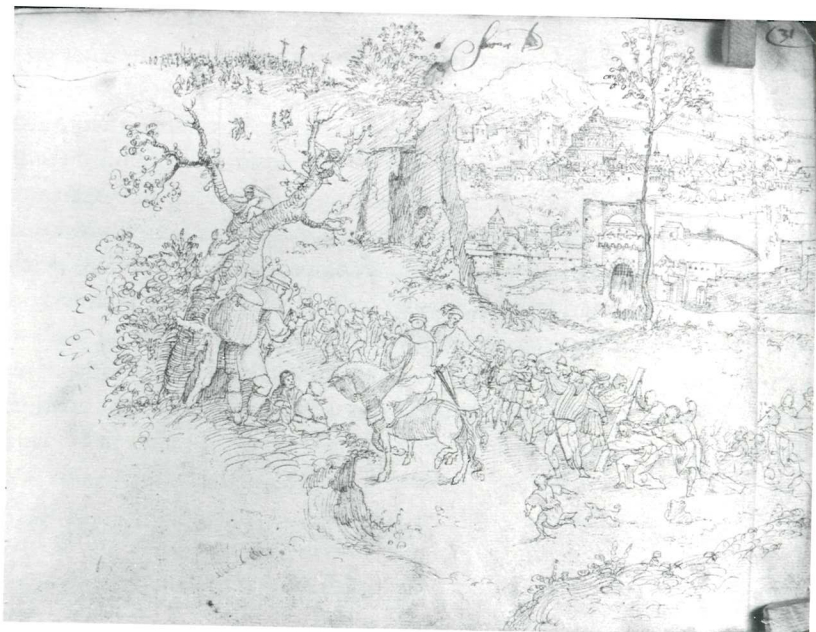


Fig. 17 et 18 : *Montée au Calvaire*  
Recueil d'esquisses, fol. 31 et 32.  
Berlin, Kupferstichkabinett, 79C2.



Fig. 19 : HENRI BLES, *Montée au Calvaire*  
Huile sur panneau de chêne. H. x L. : 82 x 114 cm.  
Second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle.  
Princeton University, The Art Museum, inv. 50-1.

les fonds des autres *Montée au Calvaire*, orientées vers la droite, tend à prouver une mise au point simultanée de la version de Princeton (fig. 19) et des versions en rapport avec celle de la collection Doria à Rome (fig. 21).

Spécialiste de la répétition, récupération, ré-interprétation, recreation, H. Bles ne facilite pas la tâche de classification de ses œuvres. Sa manière de travailler rend particulièrement malaisée la détermination du caractère original d'une œuvre. On parlera moins d'œuvres originales (création et exécution par la main du maître) que d'œuvres autographes (réalisées par la main du maître), œuvres d'atelier (réalisées par le maître avec participation de l'atelier) ou plus rarement d'œuvres en collaboration, avec participation active d'un autre maître.

## Les figures

La démarche peut surprendre pour l'étude d'un peintre de paysages, mais j'aborderai son œuvre par l'examen des figures sans entrer dans les polémiques entretenues à ce sujet.

Un type très caractéristique de petites figures étoffe les *Montée au Calvaire* (fig. 20). Loin d'être uniques, ces petites figures enrichissent également des *Prédication de Jean-Baptiste*, des *Paysage avec les disciples d'Emmaüs* et autres scènes de l'*Histoire de David et Bethsabée* ou des *Travaux de la mine*. En voici les caractéristiques : leur taille oscille entre quatre et huit centimètres de hauteur. Les membres, bras et jambes sont fortement déliés par rapport au corps et expriment par des gestes déclamatoires, souvent exagérés, les liens d'intention et de signification qui les unissent les uns aux autres. Malgré leurs infimes dimensions, les extrémités des membres sont finement exécutées. Les doigts, par leur parfaite découpe, précisent l'expression des "mains parlantes", les pieds effilés se terminent par des orteils allongés sur la pointe desquels se dressent des personnages qui tentent de se grandir pour apercevoir par-dessus



Fig. 20 : Exemple de petites figures

À gauche *Paysage avec la prédication de Jean-Baptiste* (détail), Cleveland, Museum of Art, Jennings Fund, inv. 67.20.

À droite, *Montée au Calvaire* (détail), Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, inv. 364.

les foules les scènes éloignées. Le canon qui régit leurs proportions donne à tous même élégance et mobilité, et cela y compris pour les figurants issus de milieux ruraux ou populaires, avec des têtes souvent désorientées par rapport à l'axe du corps. Beaucoup suggèrent la marche par une position contrapuntique. Les figures sont groupées en ensembles cohérents, visuellement unifiés par des gestes qui semblent adaptés aux circonstances et mis précisément au point pour la scène présentée. La finition traduit une recherche vestimentaire fouillée qui établit une adéquation du costume à l'iconographie choisie : dans les *Montée au Calvaire*, des paysans surpris au retour des champs et en route vers le marché côtoient des soldats en tunique et armés de lance ainsi que des figurants aux allures d'orientaux.

La gamme des couleurs choisie pour l'exécution se place à la mesure de la préciosité des attitudes et des expressions. La finition de tous les vêtements fait appel à des effets de transparence raffinés suivant une technique par minuscules touches colorées parallèles donnant la sensation de textiles fibreux à reflets moirés audacieusement contrastés, finement côtelés, dont les surfaces les plus en relief s'inscrivent en opposition de tons clairs avec les parties ombrées des mêmes plages colorées. Ce sont les effets d'ombres, bien plus que le dessin, qui créent l'illusion du relief. De forts contrastes s'affrontent sur un même vêtement, dans la tenue vestimentaire d'un individu et dans les assemblages de personnages en groupes cohérents. Des dominantes colorées et des oppositions privilégiées alternent régulièrement avec des dominantes jaunes et rouges, parfois opposées à des mauves et des blancs à reflets bleutés, rarement des verts et des noirs. Les traits des visages sont finement exécutés en petits traits parallèles avec une accentuation d'ombre latérale suivant la mode dite "lombarde". Les cavités oculaires en creux entourent les yeux aux pupilles nettement visibles en opposition au blanc des yeux et restent observables même pour de très petits personnages. Les hommes portent très souvent une barbe qui entoure le visage d'une bande plus foncée et qui, en leur prolongeant le menton, précise la position de la tête, presque toujours différente de l'orientation du corps.

Un seul tableau réunit parfois plus de deux cents petits personnages, tous dotés d'une expression personnelle et d'une fonction dans un ensemble. Cependant la confrontation systématique de toutes les figurations, d'abord d'œuvres à sujet similaire, ensuite à signification différente, aboutit à la constatation qu'une série d'entre elles exercent la fonction de figurants polyvalents.

Une meilleure compréhension du traitement des figures peut s'obtenir par l'analyse de l'ensemble des *Montée au Calvaire* dont, malgré des différences apparentes, la paternité et l'exécution incombe à H. Bles lui-même. La grande *Montée au Calvaire* de Princeton (fig. 19) mélange des types de figures qui se

classent d'après leur provenance. Les cavaliers de droite, d'allure orientale ottomane, dérivent de la gravure de Schongauer<sup>29</sup>. Ces cavaliers sont accompagnés de figures librement interprétées d'après un prototype eyckien<sup>30</sup> et sont entourés de personnages populaires en tenue traditionnelle, ceci dans le but d'exclure des assemblages hybrides comme ce bourreau à la gauche du Christ, qui suit le modèle gravé, alors que son turban, tout comme les cavaliers de gauche, s'inspire d'un modèle mamelouk.

Toutes les autres versions dont le cortège se dirige vers la gauche, font preuve de beaucoup plus de cohérence. Les figures s'y organisent dans des ensembles dont les composantes s'accordent mieux entre elles. On y retrouve, dans l'escorte et parmi les spectateurs, les orientaux de type mamelouk, entourés de soldats à cheval, portant le casque, la lance et qui sont vêtus de tunique d'inspiration antique romaine. Les paysans en vêtements locaux contemporains n'apparaissent que de profil et de dos, à l'extérieur du champ de passage des juifs et des soldats, en vis-à-vis des spectateurs regardant de face, situés de l'autre côté du cortège et qui eux portent tous le turban levantin. L'organisation en groupes cohérents, leur déplacement, extension par dédoublement, se remarque dans les versions élargies. Toutes les petites figures de ces peintures portent la marque d'un seul exécutant perpétuellement fidèle à des prototypes mis au point en vue d'une représentation. Il en ressort que certaines figures, celles qui jouent un rôle essentiel et exclusif dans cette iconographie, répondent à un type unique et qu'autour d'elles prennent place des figures de remplissage connues pour leur apparition en d'autres circonstances. Comme il ressort de l'examen du dessin, ces figures de complément ne recouvrent parfois pas de notations sous-jacentes. La fidélité au prototype pour toutes les figures essentielles renforce la conviction de l'existence d'un "patron" sous la forme probable d'un dessin. Ce modèle pouvait être plus qu'un simple dessin, puisque les couleurs sont semblables dans toutes les versions peintes, non seulement celles considérées comme autographes, mais également celles à considérer comme copies. Sinon un modèle peint restait présent dans l'atelier pendant toute la période de production des *Montée au Calvaire*. La question du passage du patron au tableau, par un intermédiaire mécanique ou par transposition artistique libre, trouve dans la *Montée au Calvaire* de Namur un début de solution puisque subsiste au centre du tableau des traces verticales de quadrillage. Il se confirme ainsi

29. M. LEHRS, *Geschichte und Kritischer Katalog der Kupferstichs im XV Jahrhundert*, Vienne, V, 1925, pp. 69-76, n° 9.

30. Vienne, Albertina, inv. 3025. État de la question et bibliographie dans F. KORENY, *Dessins de Jan van Eyck à Hieronymus Bosch*, Anvers, Rubenshuis, 2002, 10, pp. 56-60.

que la mise en place du dessin se fait suivant un procédé artistique et par un tracé du dessin à main levée.

La nouvelle acquisition du Musée provincial des Arts anciens du Namurois respecte toutes les caractéristiques énoncées jusqu'ici, mais se singularise par l'amplification de la taille des personnages en vue de leur donner une dimension deux à quatre fois plus grande. Les traces de mise au carré subsistent et confirment bien que la transposition agrandie est réalisée par tracé direct par l'artiste à partir d'un modèle identique à celui utilisé pour les autres versions. L'artiste dispose ainsi de la structure pour y positionner les personnages.

## Les différents types

Toutes les versions orientées vers la droite respectent la même distribution des figures pour le dessin et la couleur. On a l'impression que la version de base, hypothétiquement celle de la collection Doria, a pu être introduite quasi sans changement dans un vaste environnement nouveau.



Fig. 21 : HENRI BLES, *Montée au Calvaire*  
Huile sur panneau de chêne. H. x L. : 32 x 42 cm.  
Second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle.  
Rome, Galleria Doria Pamphilj, inv. 493.



Fig. 22 : HENRI BLES, *Montée au Calvaire*  
Huile sur panneau de chêne. H. x L. : 82 x 114 cm. Second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle.  
Vienne, Académie des Beaux-Arts.

*Les petites versions (27-32 x 40-47 cm)*. Elles sont toutes respectueuses de la disposition type de la version de la collection Doria (fig. 21). Les seules entorses au modèle de base portent sur le groupe de paysans de droite, parfois remplacé par des pharisiens auxquels se joint un Noir. Les doubles aiguilles rocheuses surmontées de forteresses cèdent la place à une butte arborescente simplifiée. Hors la version Doria et en l'absence d'observation directe, aucune d'entre elles ne peut être considérée comme autographe.

*Les grandes versions (54-58 x 70-80 cm)*. La version de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne (fig. 22) est assurément la plus audacieuse et la plus raffinée dans son exécution. La version actuellement au Musée de Saint-Gall est celle qui s'en rapproche le plus. Si elle en conserve l'esprit, elle s'en démarque par une exécution plus rude. Les personnages y sont repris dans la dimension et la position du type Doria, et introduits dans un paysage plus largement ouvert sur la ville de Jérusalem à gauche et dominé par un rocher anthropomorphe.



Fig. 23 : HENRI BLES, *Montée au Calvaire*  
Collections privées.

*Les Montée au Calvaire élargies (42 x 70-80 cm)* (fig. 23). Dans ces versions, le peintre a procédé à une dissociation des groupes pour pouvoir les disposer sur une plus grande largeur. Cette expansion d'une composition compacte a créé

des vides entre les groupes. Pour assurer la continuité du cortège en direction du Calvaire, des groupes sont dédoublés dans des tons légèrement différents ou des personnages sont récupérés dans des œuvres à l'iconographie variée pour venir meubler les nouveaux espaces vides.

La *Montée au Calvaire* à grandes figures (54 x 84 cm). Les personnages dans la version à grandes figures de Namur (fig. 24) sont en tous points semblables à ceux des petites versions, mais en grand, comme agrandis par un effet de zoom.

## Description de la *Montée au Calvaire* du Musée de Namur

La scène principale, prétexte à cette peinture, est le portement de croix avec la montée au Calvaire. Paradoxalement cette scène principale est visible et peu colorée. Elle est réduite au Christ tombé sous la croix, seulement aidé par Joseph d'Arimathie, tandis que quatre soldats continuent à le fouetter. Cette scène demande de la part du spectateur un effort de recherche pour la découvrir presque camouflée en tête d'une sorte de cortège triomphal, constitué de



Fig. 24 : HENRI BLES, *Montée au Calvaire*

Huile sur panneau de chêne. H. x L. : 56,2 x 82,3 cm. Second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle.

Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois.

Dépôt de la Fondation Roi Baudouin à la Société archéologique de Namur, inv. 364.

cavaliers, soldats casqués, armés de lance et vêtus de tunique rouge ou jaune qui encadrent et escortent des notables juifs coiffés de turban. Ces derniers suggèrent par la disposition des têtes, leurs regards et l'orientation des bras qu'ils discutent avec âpreté entre eux. Aucun d'eux, soldats et pharisiens, ne prête attention au condamné qu'ils sont sensés conduire au lieu du supplice. L'escorte progresse sur l'élargissement d'un chemin sablonneux qui revient plus étroit et qui, par un parcours ondoyant pour marquer l'éloignement, rejoint le Golgotha. Sur le bord opposé, une double rangée de spectateurs suit le drame. La première, proche, faisant face, est formée de femmes éplorées et de crieuses et, derrière un rebord, d'autres passants, plus distants, vêtus à l'oriental, contemplant la scène en compagnie de badauds indifférents. Au premier plan, les paysans sont les invités inattendus. Ils ont été surpris en route vers le marché ou au retour des champs. Présenté de dos, ils nous invitent à entrer à leur côté dans la composition. Au centre et se démarquant des paysans par leur vêtements, deux hommes, sans doute des pharisiens, sont des quasi permanents des *Prédication de Jean-Baptiste*. Ils étaient sans doute les observateurs désignés par les autorités religieuses et ils sont de nouveau présents pour assister à la conclusion de leurs dénonciations. Près d'eux, devant la laitière, un cavalier armé d'une lance tourne ostensiblement le regard dans une autre direction. Dans la version de l'Académie de Vienne, il se désintéresse de la scène principale et fixe le regard en direction du grand rocher central, ce qui incite à croire que ce rocher est porteur de signification. Ce rocher est particulièrement impressionnant dans la version de Vienne (fig. 22 et 25).

Avec une démonstration convaincante, M. Weemans<sup>31</sup>, à qui nous laissons le soin de publier et d'étayer sa théorie, reconnaît dans ce rocher une tête hideuse et grotesque au nez retroussé et aux lèvres charnues qu'il identifie à un silène. Dans un opuscule moralisateur, Érasme<sup>32</sup> rapporte d'après Platon que les silènes étaient des petites figurines fendues par le milieu et fabriquées ainsi afin de pouvoir s'ouvrir et étaler leurs richesses, alors que refermées, elles présentaient la silhouette ridicule et grotesque d'un joueur de flûte. Ouvertes, elles révélaient la figure d'un dieu. Le grand rocher central serait cette tête hideuse qui libérerait devant lui les merveilles qu'il contient, le cortège bariolé défilant sur une route tracée comme une collerette. On retrouve ici une des idées majeures de la pensée d'Érasme qui insiste sur l'invisibilité du Christ. H. Bles pousserait le spectateur à expérimenter lui-même la difficulté d'apercevoir le Christ réduit à un détail terne, presque insignifiant noyé dans un tourbillon coloré. Érasme

31. M. WEEMANS, *Les paysages exégétiques ... op. cit.*, pp. 351-375.

32. D. ÉRASME, *Les silènes d'Alcibiade*, trad. et introduction de J. Cl. MARGOLIN, Paris, 1998.

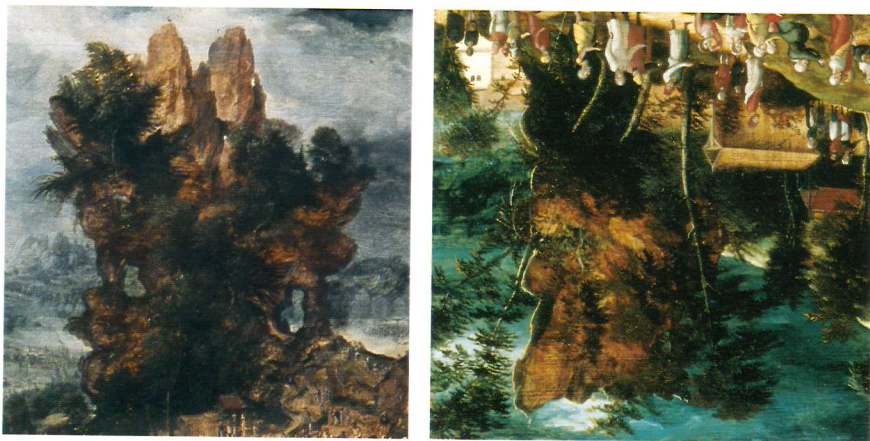


Fig. 25 : Détails des rochers

À gauche *Montée au Calvaire* de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.  
À droite, *Montée au Calvaire* de Namur (image retournée et inversée  
pour une meilleure lecture de la tête du silène).

insiste moins sur la capacité à discerner les bons silènes que furent Socrate et le Christ que de reconnaître les mauvais silènes : les silènes inversés qui, sous une splendeur apparente, cachent un intérieur pernicieux. Ceci nous amène à évoquer une question qui demande approfondissement : le rocher central à Namur (fig. 25) dissimule-t-il une tête grotesque inversée qui ferait allusion aux silènes inversés dénoncés par la pensée érasmienne ?

Deux vues lointaines encadrent de part et d'autre le rocher central : à gauche une vue supposée de Jérusalem, à droite le Golgotha. Dans la version de Princeton, la ville de Jérusalem occupe le centre du tableau, coincée entre des murs de fortifications et une aiguille rocheuse. Elle s'étage de manière à dégager des espaces publics pour accueillir des foules miniatures dont l'activité n'est pas formellement identifiée. Peut-être l'arrivée du Christ à Jérusalem, les marchands du temple, la présentation du Christ à la foule, dans une disposition générale, présentent des affinités avec la composition du *Christ présenté à la foule* conservé au Musée de Greenville<sup>33</sup> et à gauche le reniement de Pierre.

33. Voir J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Autour de Henri Bles, ... op. cit.*, pp. 194-195.



Fig. 26 : Détail de la ville à l'arrière-plan dans la *Montée au Calvaire*  
de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne

Étrangement, la place centrale de la ville est dominée par une sorte de cathédrale précédée de deux tours en façade et dominée latéralement par une tour beffroi d'inspiration flamande. Et tout à gauche, un édifice circulaire à étage évoque le Saint-Sépulcre et doit permettre au spectateur de reconnaître la ville. Toutes ces composantes, fortifications, cathédrale, beffroi, Saint-Sépulcre, se retrouvent avec un raffinement extrême dans la version de l'Académie de Vienne (fig. 26). L'étagement sur les contreforts d'une montagne permet de maintenir les espaces publics envahis par des personnages microscopiques. Une des versions élargies mélange des éléments de paysages également contenus dans le *Recueil de Berlin* et l'*Album Errera*<sup>34</sup>.

À Namur (fig. 27), la ville de Jérusalem est implantée dans la vallée au pied de la montagne. Les plans successifs resserrés les uns derrière les autres ne ménagent pas d'espaces publics. À l'exception des voies de passage près des

34. *Ibid.*, pp. 200-201 ; L. SERCK, *L'Album Errera et le Recueil d'esquisses de Berlin dans leurs relations réciproques et leurs rapports avec Henri Bles*, dans J. TOUSSAINT (sous la dir.), *Actes du Colloque ... op. cit.*, pp. 105-107.

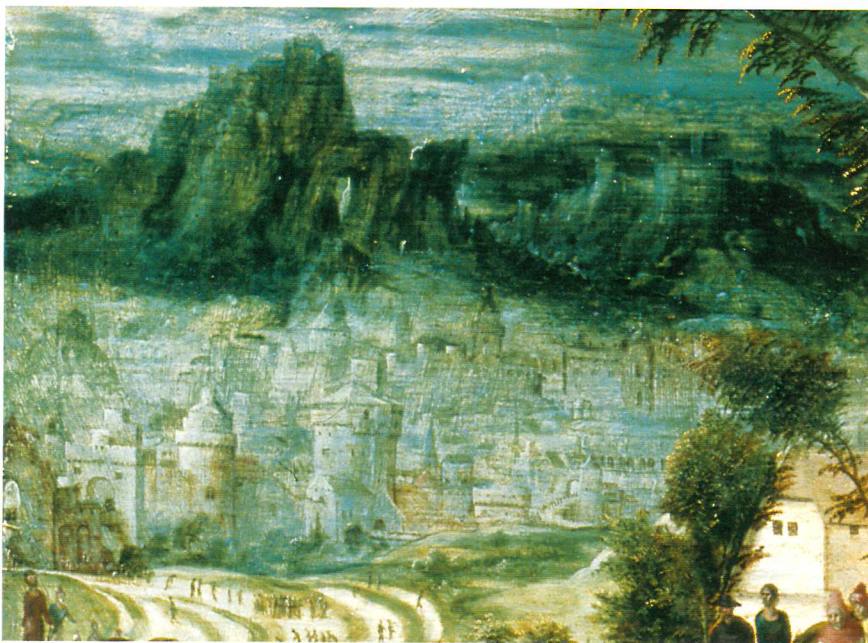


Fig. 27 : Détail de la ville à l'arrière-plan dans la Montée au Calvaire de Namur



Fig. 28 : Vue de ville  
Recueil d'esquisses, fol. 4.  
Berlin, Kupferstichkabinett, 79C2.

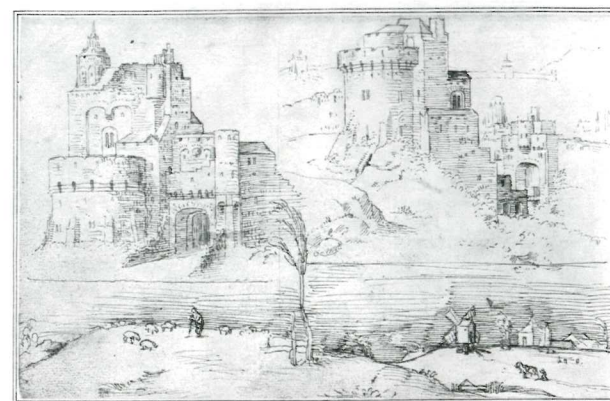


Fig. 29 : Châteaux  
Album Errera, fol. 152.

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4630.

portes, la ville paraît totalement déserte. Un dessin du *Recueil d'esquisses de Berlin* (fig. 28) représente la même ville. On y reconnaît le mur d'enceinte, la succession des tours, le donjon au centre du château à l'arrière de la ville, et plus à droite, la rotonde du Saint-Sépulcre réduite à deux niveaux. Un dessin de l'*Album Errera* (fig. 29) reproduit la tour d'entrée de droite et la deuxième porte fortifiée<sup>35</sup>.

À gauche dans le tableau de Princeton, à droite dans toutes les autres versions (fig. 30), la vue conduit le regard jusqu'au Golgotha. On y devine, malgré les ténèbres, les trois croix au milieu d'une foule de minuscules personnages. Des cavaliers semblent vouloir s'éloigner des lieux.

Cette scène et la manière de la traiter trouvent sans doute leur inspiration à Venise. Le recueil du Louvre de Jacopo Bellini (fig. 31) contient un exemple significatif<sup>36</sup>. La *Montée au Calvaire* est rarement traitée par les Italiens qui représentent plus souvent le *Portement de croix*<sup>37</sup>. On peut cependant relever des exemples proches de la représentation de J. Bellini chez Raphaël, dans le *Spasimo*<sup>38</sup> ou chez son disciple Ridolfo da Ghirlandaio<sup>39</sup>.

35. *Recueil de Berlin*, fol. 4 et *Album Errera*, fol. 152 (photo ACL B.142497).

36. Jacopo Bellini, *Recueil du Louvre*, fol. 63 ; Ch. JOOST-GAUGIER, *Jacopo Bellini Drawings*, New York, 1980, ill. 46, l'auteur reproduit les illustrations de Victor GOLOUBEV, *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles, 1908 et 1912. C. T. EISLER, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York, 1989, p. 354, pl. 213.

37. R. GENAILLE, *La Montée au Calvaire de Bruegel l'Ancien*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1979, pp. 143-196.

38. Madrid, Museo Nacional del Prado.

39. *Chemin du Calvaire*, Londres, National Gallery, inv. n° 806.



Fig. 30 : HENRI BLES, *Montée au Calvaire* (détail)  
Huile sur panneau de chêne. Second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle.  
Vienne, Académie des Beaux-Arts.

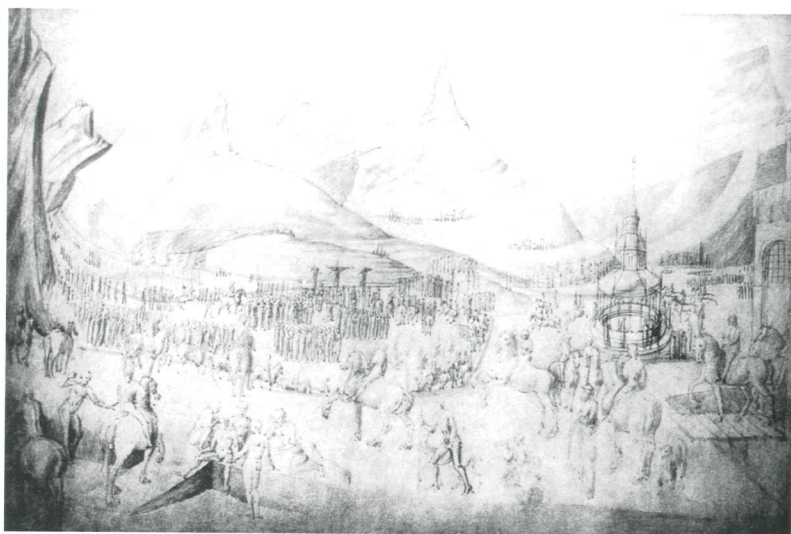


Fig. 31 : JACOPO BELLINI, *Golgotha*  
Plume, encre et lavis sur vélin.  
Louvre, Recueil, fol. 63.

## TABLE DES MATIÈRES

Préface .....	p. 5
par Martine JACQUES, <i>Députée provinciale</i>	
Préambule.....	p. 6
par la FONDATION ROI BAUDOIN	
Avant-propos .....	p. 7
par Maïté PACCO, <i>Présidente de la Société archéologique de Namur</i> et Jacques TOUSSAINT, <i>Conservateur en chef-Directeur du Service des musées en province de Namur</i>	
État de conservation et technique d'exécution .....	p. 9
par Christina CURRIE	
Support .....	p. 9
Examen dendrochronologique par Pascale Fraiture .....	
Préparation et <i>Imprimatura</i> .....	p. 12
Dessin sous-jacent .....	p. 13
Couche picturale .....	p. 15
État de conservation .....	p. 22
Technique d'exécution .....	p. 22
Élaboration de l'œuvre .....	p. 23
Modélé des formes .....	p. 25
Couleurs et lumière.....	p. 27
Modifications de forme par rapport au dessin sous-jacent .....	p. 28
Inscription.....	p. 28
Étude iconographique.....	p. 29
par Luc SERCK	
État de la question .....	p. 30
Les <i>Montée au Calvaire</i> dans l'œuvre de Henri Bles .....	p. 31
Les figures .....	p. 34
Les différents types .....	p. 37
Description de la <i>Montée au Calvaire</i> du Musée de Namur.....	p. 40
Table des matières.....	p. 47
Colophon.....	p. 48



# COLOPHON

## Éditeur responsable

Jacques TOUSSAINT,  
Conservateur en chef-Directeur du Service des musées en province de Namur

## Directeur

Jacques TOUSSAINT, Conservateur du Musée provincial des Arts anciens du Namurois  
Hôtel de Gaiffier d'Hestroy, rue de Fer, 24 - B-5000 Namur  
Tél. : 0032 (0) 81 22.00.65 - Fax : 0032 (0) 81 22.72.51  
Courriel : jacques.toussaint@province.namur.be

## Comité de lecture

Aurore CARLIER, Christina CURRIE, Françoise NOËL, Luc SERCK, Danielle TOUSSAINT-MARÉE,  
Jacques TOUSSAINT, Anna TROBEC

## Support logistique

Marie-Christine DOZIER-CLOBERT, Danielle TOUSSAINT-MARÉE

## Personnel du musée

Jocelyne COOREMANS-PIRON, Carine ERNOUX, Nadine RAGOUBI-GEIB,  
Alexandra NIVAILLE, Toni NARDONE, Geneviève STIMART-LIBOIS, Michel WILKIN

## Concepteur graphique et photographeur

Richard FRIPPIAT, SIJ, Jambes

## Photographies

Tous les clichés sont de De Jonckheere, Paris sauf : Académie des Beaux-Arts, Vienne : pp. 38, 42, 43 ; J. P. ANDERS, Berlin : pp. 29, 32, 44 ; Ch. CURRIE, Bruxelles : pp. 23, 24, 27 ; IRPA/KIK, Bruxelles : pp. 14 (gauche et droite), 15, 16, 18 (haut), 19 (gauche), 20, 26 ; Museum of Art, Cleveland : p. 34 (gauche) ; Princeton University, Museum of Art, Princeton : p. 33 ; Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie RKD, Den Haag : p. 36 (haut).

## Imprimeur

Imprimerie provinciale, Namur

## Collection *Guide du visiteur* du Musée provincial des Arts anciens du Namurois

1. J. TOUSSAINT, *Corporations de métiers à Namur*, 2000.
2. J. TOUSSAINT, *Ceuvres de Henri Bles et de son entourage*, 2001.
3. M. SERCK-DEWAIDE, *Le retable de Belvaux*, 2001.
4. J. STIENNON, *L'art mosan dans les collections de la Société archéologique de Namur*, 2002.
5. R. DIDIER, J. TOUSSAINT, *Sculptures*, 2004.
6. J. TOUSSAINT, Y. VANDEN BEMDEN, *Patrimoine verrier en Namurois*, 2002.
7. J. TOUSSAINT, *Art du laiton. Dinanderie*, 2005.
8. Ch. CURRIE, L. SERCK, J. TOUSSAINT, *Saint Jérôme dans un paysage par Henri Bles et Lambert van Noort*, 2005.
9. C. ROBINET, *Les peintures à l'aiguille*, 2007.
10. W. VAN DIEVOET, *Paire de flambeaux de Guillaume Posson, orfèvre namurois du XVII<sup>e</sup> siècle*, 2007.
11. Ch. CURRIE, L. SERCK, *Henri Bles, la Montée au Calvaire du Musée de Namur*, 2007.

## En préparation :

A. FOSSION, J. TOUSSAINT, *Le cabinet numismatique François Cajot*.



Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Toute reproduction, même partielle, du texte ou de l'iconographie de cet ouvrage est soumise à l'autorisation écrite de l'éditeur. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photocopie, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi.

Dépôt légal : D/2007/9261/5 © Province de Namur.

ISBN : 2-9600563-8-8

SORTI DES PRESSES DE  
L'IMPRIMERIE PROVINCIALE  
EN OCTOBRE 2007