

LE DESSIN SOUS-JACENT ET LA TECHNOLOGIE DANS LA PEINTURE

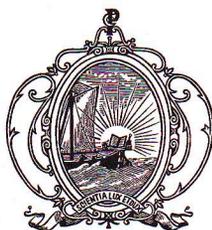
COLLOQUE XV
Bruges, 11-13 septembre 2003

LA PEINTURE ANCIENNE ET SES PROCÉDÉS

COPIES, RÉPLIQUES, PASTICHES

Edité par
Hélène VEROUGSTRAETE et Jacqueline COUVERT

avec la collaboration de
Roger VAN SCHOUTE et Anne DUBOIS



UITGEVERIJ PEETERS

LEUVEN – PARIS – DUDLEY, MA

2006

TABLE DES MATIÈRES

H. VEROUGSTRAETE, Avant-propos	IX
R. BILLINGE, Technical Examination of a <i>Virgin and Child</i> by Luis de Morales in the National Gallery (NG1229)	1
H. HUDSON, The Materials and Technique of two Panel Paintings attributed to Paolo Ucello: the Oxford <i>Annunciation</i> and the Melbourne <i>Saint George</i>	8
T.-H. BORCHERT, The Bruges Master of the Legend of Saint Ursula. Investigating Workshop Practices of Anonymous Bruges Painters by Looking into Underdrawing	18
C. PÉRIER D'ETEREN, La copie des œuvres de Thierry Bouts	27
F. ELSIG, La postérité de Jheronimus Bosch: le cas de Gielis Panhedel	35
P. SILVA MAROTO, Le dessin sous-jacent de deux peintures eyckiennes au Musée du Prado: le <i>Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue</i> , école de van Eyck, et <i>Saint François recevant les stigmates</i> , du Maître d'Hoogstraten	42
R. BELLUCCI and C. FROSININI, The Replicas after the <i>Venus and Cupid</i> Cartoon by Michelangelo	51
M.C. GALASSI, On the Legacy of Lorenzo di Credi (1458/59-1537). Replicas and Copies (and one Pastiche)	59
E. BUZZEGOLI and D. KUNZELMAN, Re-use of Cartoons in Paintings by Andrea del Sarto and Pontormo: a Study with High Resolution Digital Scanned IRR	67
A. GALLONE et C. MANCUSO, Observation sur l'emploi de la couleur mauve dans l'atelier de Giovanni Bellini	79
E. MARTIN, Le mode de préparation du support comme critère d'une copie: exemples dans la peinture française du dix septième siècle	84
D. WOLFTHAL, Renaissance Fingerpainting	91
E. RAVAUD, Apport de la radiographie dans l'étude des originaux, répliques et copies	98
P. LE CHANU, "Tout ce qu'il y a de beau à Rome..."	106
M. P. J. MARTENS and N. PEETERS, Masters and Servants. Workshop Assistants in Antwerp Artists' Workshops (1453-1579): a Statistical Approach to Workshop Size and Labour Division	115

UN DESSIN DE *LA CRUCIFIXION* ATTRIBUÉ À LAMBERT LOMBARD
ET LE VITRAIL DE *LA CRUCIFIXION*
DE LA CATHÉDRALE SAINT-PAUL À LIÈGE

Isabelle Lecocq

Résumé: Le Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège conserve dans ses collections le dessin d'une Crucifixion qui a servi de modèle pour le vitrail de Jean Stouten à la cathédrale Saint-Paul à Liège (1557). Ce dessin, attribué à Lambert Lombard, exécuté à l'encre (plume et lavis) et à la sanguine, est le seul projet à échelle réduite (353 × 205 mm) que l'on possède pour un vitrail de la seconde moitié du XVI^e siècle encore en place en Belgique. L'étude rendra compte de l'examen approfondi du dessin. Elle envisagera principalement le rôle joué par la sanguine. Le tracé à la sanguine, accentué grâce au traitement de photographies numériques, forme une représentation complète et autonome qui apparaît comme dessin sous-jacent au dessin à l'encre. Il fournit de précieuses informations sur la démarche de l'inventeur-concepteur du vitrail et sur son processus d'élaboration.

Le Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège vient de recevoir en dépôt un dessin de la Crucifixion du Christ qui a manifestement servi de modèle pour le vitrail de l'abside du chœur de la cathédrale Saint-Paul à Liège (1557) (fig. 1-2). Ce dessin faisait partie de l'album de la Vicomtesse Clerembault¹. Attribué à Lambert Lombard, il mesure 353 sur 205 mm et est exécuté à l'encre noire et à la sanguine. C'est le seul projet à échelle réduite que l'on possède pour un vitrail de la seconde moitié du XVI^e siècle encore en place en Belgique. La présente contribution rend compte de l'examen approfondi du dessin, de son rapport avec le vitrail et du rôle de la sanguine.

La plupart des vitraux anciens qui ornèrent la collégiale Saint-Paul (actuellement cathédrale) ont malheureusement disparu. Six témoins subsistent: dans le transept, le vitrail offert en 1530 par Léon d'Oultres qui était alors doyen de la collégiale, et dans le chœur, cinq vitraux offerts entre 1557 et 1559 par quatre chanoines et un autre doyen de Saint-Paul. Ils se présentent à la manière d'un polyptyque avec, de part et d'autre d'une Crucifixion, quatre donateurs et leurs saints patrons. Les chanoines, agenouillés dans une attitude de prière, ont le regard dirigé vers le Christ en croix du vitrail central. Ces vitraux ont été fortement restaurés (fig. 3). Les anges de la partie supérieure ont d'ailleurs été ajoutés en 1889 lors d'une restauration par l'atelier Osterrath.

L'attribution de ces vitraux est complexe, puisqu'elle porte à la fois sur le projet à échelle réduite, les cartons ou documents de travail à grandeur du vitrail et la réalisation proprement dite.² En 1919, l'historien d'art allemand Adolph Goldschmidt

¹ À ce sujet, voir G. DENHAENE, *Lambert Lombard, Album de Clerembault 1505-1565/6*, Bruxelles, 2001, p. 28-29 et la contribution de Cécile Oger dans le présent volume.

² Ces différents stades de l'attribution peuvent être généralement distingués pour la plupart des vitraux. Voir Y. VANDEN BEMDEN, 'Le vitrail. Problèmes d'attribution et de collaboration', dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture*. Colloque IV, 1981, Louvain-la-Neuve, 1982, p. 37-42.

attribuait le projet du vitrail de la Crucifixion à Lambert Lombard sur base d'un rapprochement entre la scène de la Crucifixion et une gravure d'après Lombard, éditée à Anvers chez Cock et datée de 1563 (fig. 4).³ La pertinence du rapprochement est indiscutable, les deux représentations, quoique inversées, sont 'pratiquement identiques' (*fast identisch*).⁴ La gravure est postérieure de six ans au vitrail et Adolph Goldschmidt avançait donc que Lombard est intervenu personnellement au stade du 'projet' (*Entwürf*) ou du 'carton' (*Karton*) préparatoire à la Crucifixion. Près d'un demi-siècle plus tard, en 1966, un historien d'art liégeois, Jacques Hendrick, accrédite le raisonnement d'Adolph Goldschmidt et renchérit: *ce vitrail a été dessiné par le maître* [Lombard].⁵ Il se base non seulement sur la gravure mais également sur un dessin attribué à Lombard. Jacques Hendrick n'a pas eu un accès direct à ce dessin. Il le connaît seulement par une description du peintre Jules Helbig publiée en 1893: «Le Christ en croix. La croix est placée de manière à faire voir le Christ à peu près de profil. Un ange planant dans la région supérieure recueille dans un calice le sang qui s'échappe de la plaie du côté droit. Devant le divin supplicié, la Sainte Vierge et saint Jean debout; derrière, au pied de la croix, sainte Madeleine est à genoux tenant le vase au parfum. Au-dessus de la croix apparaît Dieu le Père entouré d'une gloire d'anges. Beau dessin, contours légèrement esquissés à la sanguine, fini délicatement à la plume et au lavis; ensemble très étudié. Des carreaux tracés légèrement à la sanguine prouvent que le dessin a servi à un agrandissement».⁶

Ce dessin dont on a perdu la trace au début du XX^e siècle vient de réapparaître sur le marché de l'art. Il a été aussitôt acquis par la Fondation Roi Baudouin qui l'a mis en dépôt en 2001 au Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège. Monté sur un fond de papier brun clair, avec un bord peint à la main, il est formé de trois feuilles de papier collées les unes aux autres. Le verso de l'une d'elles comporte une représentation fragmentaire d'Andromède enchaînée aux rochers. On peut y lire l'inscription *ex. Coll: Hamal: Leod: Lambertus Lombard- Leodis Fecit*.⁷ L'examen approfondi du dessin et surtout du rôle joué par la sanguine permet de préciser les rapports entre le dessin et le vitrail.

Jules Helbig et Jacques Hendrick interprétaient les *carreaux tracés légèrement à la sanguine* comme la preuve d'un agrandissement ultérieur. L'un pensait au panneau central d'un triptyque d'une des chapelles de la cathédrale Saint-Lambert; l'autre, au vitrail de Saint-Paul.

³ A. GOLDSCHMIDT, 'Lambert Lombard', dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XL, 1919/4, p. 235-238. Un exemplaire de cette gravure est conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique. Voir G. DENHAENE, *Lambert Lombard*, Anvers, 1990, p. 315.

⁴ A. GOLDSCHMIDT, 1919, p. 237.

⁵ J. HENDRICK dans *Lambert Lombard et son temps* (catalogue d'expos.), Liège, 1966, p. 27.

⁶ J. HELBIG, *Lambert Lombard, peintre et architecte*, 2^e éd., Bruxelles, 1893, p. 87-88. Description reprise par J. HENDRICK, 1966, p. 27 et Idem, *La peinture au Pays de Liège, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Liège, 1987, p. 77.

⁷ Ce dessin faisait partie d'un ensemble d'une septantaine de pièces qui ont appartenu à Henri Hamal (1744-1820), ancien chanoine de la cathédrale Saint-Lambert, qui manifestait un intérêt particulier pour le dessin et l'art liégeois. Pour de plus amples informations, voir la contribution de Cécile Oger.

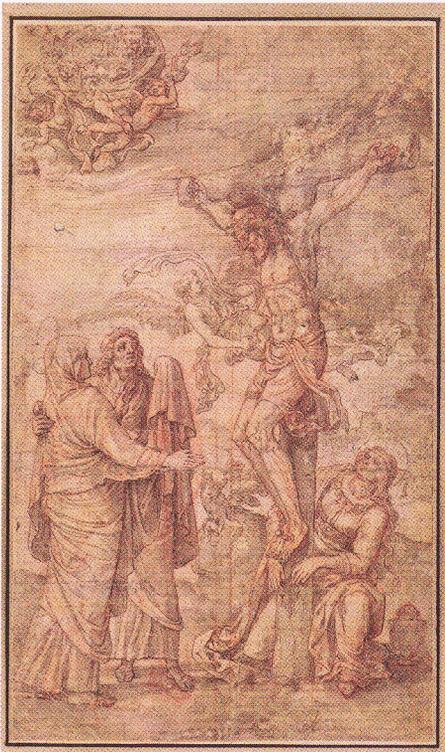


Fig. 1. Liège, Cabinet des Estampes, Album de Clerembault, dessin 67, Crucifixion attribuée à Lambert Lombard, plume, encre noire et sanguine, 353 × 205 mm (© IRPA).



Fig. 2. Liège, Cathédrale Saint-Paul, partie supérieure du vitrail de la Crucifixion (© IRPA).

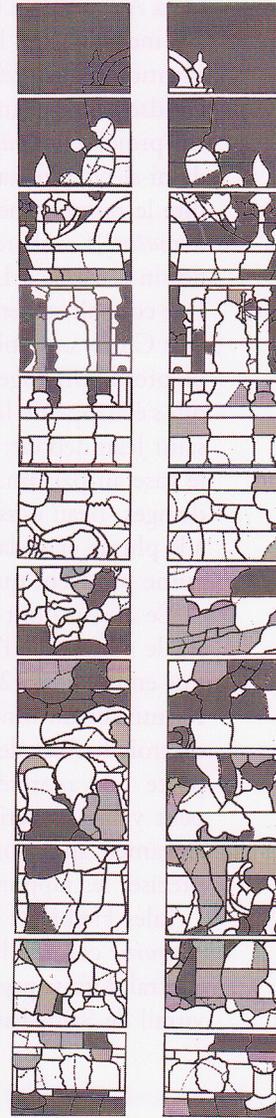


Fig. 3. Critique d'authenticité de la partie supérieure du vitrail de la Crucifixion, les trames gris foncé indiquent les calibres dont le remplacement est certain et les trames gris clair les calibres dont le remplacement est probable.



Fig. 4. Gravure de la Crucifixion d'après Lambert Lombard, 1563 (d'après G. DENHAENE, *Lambert Lombard*, Anvers, 1990, p. 111).

En fait, ces 'carreaux' indiquent avant tout l'emplacement des divisions verticales et horizontales du futur vitrail (meneaux et barlotières). Deux traits verticaux, légèrement espacés, sont situés au centre de la composition. Ils correspondent au futur meneau. Ils séparent le Christ et Marie Madeleine de Dieu le Père, de la Vierge et de saint Jean. Trois traits horizontaux sont disposés à intervalle régulier. Le premier, en commençant par le haut, est mieux visible à droite, passe par le groupe de Dieu le Père et coupe la tête de l'angelot de droite. Le deuxième apparaît plus distinctement à gauche et frôle le drap de l'ange placé horizontalement derrière le Christ. Le troisième, à peine visible, frôle la main droite de Jean et coupe les cuisses du Christ, les bustes de Jean et de Marie. Il est possible qu'un quatrième trait horizontal (soit une quatrième barlotière) figurait sur le dessin: le papier est usé à l'endroit où celui-ci devrait apparaître. Le trait de sanguine a donc pu être effacé.

L'emplacement des traits de sanguine correspondant aux divisions du vitrail a été déterminé avec soin, de façon à ne pas couper des éléments essentiels comme le corps du Christ. Un couronnement architectural semble avoir été prévu dès le départ, le groupe de Dieu le Père occupant une partie de panneau seulement. Le nombre et l'emplacement des barlotières tel que l'indique le dessin ne correspondent pas exactement à ce qui est observé sur le vitrail. Le dessin renseigne tout au plus quatre barlotières contre cinq dans le vitrail pour la même scène figurée. Cette modification a vraisemblablement été effectuée au stade du carton pour répondre à la double contrainte de l'insertion dans une composition figurée plus vaste et de l'insertion dans une structure architecturale.

La sanguine n'a pas été utilisée uniquement pour tracer des divisions: on distingue des traits et des aplats qui semblent correspondre au dessin à l'encre, sans qu'il y ait coïncidence rigoureuse. La main du Christ et la silhouette de Marie Madeleine sont bien dessinées tandis que le vase à parfum est suggéré par une forme elliptique. Le profil de la Vierge est décalé par rapport à celui qui est dessiné à l'encre. Les drapés de la Vierge à la sanguine et à l'encre diffèrent. Le dessin à la sanguine prend l'aspect d'une esquisse ou d'un brouillon pour le pied gauche de saint Jean, le corps des angelots et les pieds du Christ. Le rôle du dessin à la sanguine n'est donc pas clair. Est-il antérieur ou postérieur au dessin à la plume? S'agit-il d'une esquisse ou d'une étape du transfert du dessin à l'encre pour le réutiliser à une autre fin? Un examen au binoculaire n'a pas permis de trancher. La sanguine semble tantôt superposée au tracé à l'encre, tantôt le précéder. En effet, la texture du papier n'est pas homogène et l'encre pénètre plus ou moins bien tandis que la sanguine, formée de grains solides, reste en surface. Le traitement chromatique d'une photographie digitalisée du dessin a permis d'éclaircir la situation.

La couleur rouge a été accentuée (fig. 5), le noir et le gris neutralisés (fig. 6). Le dessin à la sanguine est ainsi mis en évidence. Le résultat est étonnant: les éléments à la sanguine qui apparaissent ponctuellement sur le dessin forment une représentation complète et autonome. Marie, saint Jean, Marie Madeleine, le Christ et Dieu le Père sont entièrement silhouettés. Seul le grand ange disposé transversalement derrière la croix n'y figure pas. L'observation du drapé de la Vierge donne à penser que ce dessin à la sanguine serait une esquisse plutôt qu'une étape de transfert du dessin à l'encre: il diffère de celui qui est dessiné à l'encre et qui correspond bien au vitrail de Saint-Paul.

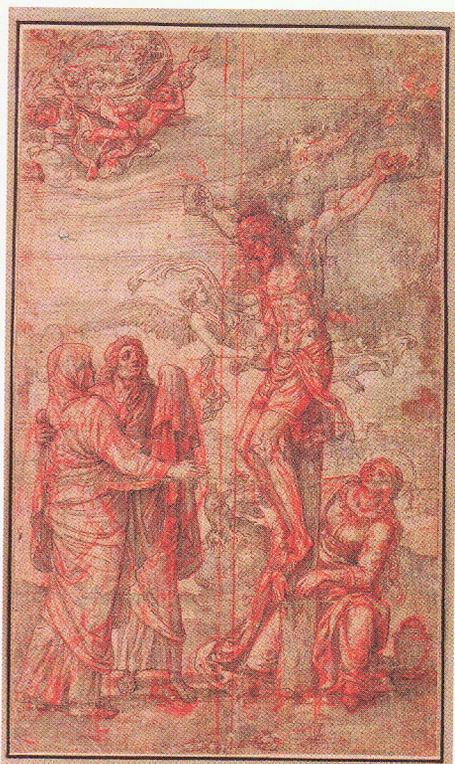


Fig. 5. Accentuation de la sanguine par traitement chromatique d'une photographie numérique (réalisation de J.-L. Elias, © IRPA).



Fig. 6. Accentuation de la sanguine et atténuation du dessin à l'encre (réalisation de J.-L. Elias, © IRPA).

Le dessin à la sanguine apparaît donc comme un dessin préalable au dessin à l'encre. Il fournit de précieuses informations sur le processus d'élaboration du vitrail: une composition a été pensée expressément en vue du vitrail et les contraintes structurelles de la baie ont été prises en compte dès le départ.

On dispose maintenant de données suffisantes pour retracer la démarche du concepteur. Celui-ci a d'abord tracé très précisément l'armature du vitrail d'après les informations qu'il avait reçues: une composition avec la Crucifixion sur un espace de deux lancettes, chacune de quatre panneaux et demi, la moitié supérieure du premier panneau restant libre. C'est en fonction de ce premier tracé régulateur que le dessinateur dispose au mieux les figures. S'il ne semble pas avoir rencontré de difficultés pour Dieu le Père et Marie Madeleine, il tâtonne pour le Christ, saint Jean et la Vierge, comme l'indiquent les repentirs à la sanguine. Le Christ avait d'abord été placé plus haut, si l'on en juge le rond en haut à gauche du meneau pour l'emplacement de la main et la silhouette du bras droit, au même niveau, de l'autre côté du meneau.

Comme cela vient d'être dit, la composition a été pensée expressément en vue du vitrail, ce qui n'exclut pas, d'une part, l'utilisation d'un modèle avec une ébauche de composition, qui n'était pas spécifiquement destinée au vitrail, et d'autre part, le recours à des figures 'déjà toutes faites'.

Le dessinateur-concepteur a pu partir d'un modèle de composition déjà existant, reporté grâce à un procédé de transfert qui aurait formé le dessin de base à la sanguine. Les modifications, comme le changement de place du Christ, seraient intervenues par après, mais toujours à la sanguine. Ce mode opératoire peut être observé dans divers dessins attribués à Lombard, comme dans *La Multiplication des Poissons*⁸.

Le dessinateur-concepteur a aussi eu le loisir d'utiliser son répertoire de figures. Bien qu'il soit expressément conçu pour le vitrail, le dessin de la Crucifixion met en scène des types de figures récurrents dans l'œuvre de Lombard comme le personnage sur la croix placée de biais, la femme drapée vue de dos, la figure aux mains voilées, le grand ange volant, Dieu le Père entouré d'angelots. Par exemple, dans la *Déploration du Christ* gravée par Cornelis Bos et datée de 1545, le larron de gauche, cloué sur la croix placée en biais, est comparable au Christ pour la partie inférieure, avec notamment le drapé du pézizonium.⁹ La Vierge peut être rapprochée du personnage féminin drapé et vu de dos à l'extrême droite d'une autre gravure de la Crucifixion éditée en 1557 par Cock.¹⁰ La figure de Dieu le Père qui se détache de son ample manteau gonflé par le vent, motif romanisant par excellence, est présente à maintes reprises dans l'œuvre de Lombard, comme dans la gravure représentant Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, datée de 1555.¹¹ Notons que ces figures 'déjà toutes faites' ont pu elles aussi être dessinées d'après la silhouette d'un personnage reportée par transfert.

Pour conclure, on peut proposer de distinguer au moins deux stades dans l'élaboration du dessin de la Crucifixion de l'album Clerembault (cf. schéma) : un premier stade (le dessin à la sanguine) qui consiste en la mise en place d'un canevas de composition et en l'intégration des contraintes structurelles du futur vitrail et qui aboutit à une représentation complète, sous-jacente au dessin à l'encre, mais qui relève encore par son style graphique de l'esquisse; un second stade (le dessin à l'encre) qui est celui de la 'mise au net', avec des corrections du dessin préparatoire à la sanguine (comme celles du drapé de la Vierge) et qui donne naissance au projet du vitrail proprement dit, prêt à être soumis au commanditaire du vitrail ou à être transmis à un maître-verrier ou à un dessinateur.

Il n'y a vraisemblablement pas de lien direct entre, d'une part la gravure et, d'autre part, ce dessin et le vitrail; il est probable que l'on a utilisé un modèle d'atelier commun. Le dessin de la Crucifixion est donc exceptionnel à plus d'un titre: c'est un projet de vitrail et le vitrail correspondant est conservé; il montre que le dessinateur a conçu une composition en prenant en compte dès le départ sa finalité et son insertion dans un contexte monumental.

⁸ G. DENHAENE, 2001, p. 20.

⁹ Reproductions dans G. DENHAENE, 1990, p. 176, 295 et 302 (n. 296).

¹⁰ Reproduction dans G. DENHAENE, 1990, p. 107-109.

¹¹ Reproduction dans G. DENHAENE, 1990, p. 102.

Contrairement à ce que suggère Jacques Hendrick, on ne peut conclure à l'intervention directe de Lombard pour l'ensemble du vitrail, tant dans la conception que dans la réalisation. Cet auteur néglige de se référer à l'historiographie et de tenir compte des pratiques d'atelier courantes. Ce dessin de la main ou de l'entourage de Lombard peut être reconnu comme une des sources du vitrail mais son auteur n'a pas nécessairement œuvré à sa transposition, à la conception d'ensemble et à la réalisation. D'autres dessinateurs ont pu intervenir pour concevoir des compléments. Avec ou sans leur aide, un maître-verrier a pu élaborer un carton à grandeur d'exécution. L'intervention de Lombard pourrait donc s'être bornée à la fourniture d'un projet pour la scène religieuse. C'est vraisemblablement le cas ici, d'autant plus que Dominique Lampson, secrétaire privé de Robert de Berghes, amateur d'art, critique et collectionneur, rapporte ce genre de scénario dans sa biographie de Lambert Lombard parue en 1565, dans des termes condescendants pour les artisans: «*Étant d'ailleurs fort généreux de sa nature et toujours prêt à rendre service, comme l'avaient été les grands artistes Mantegna, Dürer, Raphaël, qui pensaient toujours à mettre leur art à la disposition du public, il abandonnait volontiers ses dessins à ses confrères moins doués que lui au point de vue de l'invention et du dessin et qui les coloriaient alors pour en tirer de l'argent. Il en donnait fréquemment à des peintres verriers et à de médiocres sculpteurs et afin de pouvoir leur en fournir plus abondamment et à des conditions moins onéreuses pour eux, il en fit graver sur cuivre un bon nombre et les fit imprimer sur papier.*»¹²

On rencontre de semblables projets partiels chez Pierre Coecke¹³, Lambert Van Noort¹⁴, Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer¹⁵. On serait tenté de voir dans ces dessins la part de l'inventeur qui fournit à un maître-verrier une composition que celui-ci intégrerait au sein d'un ensemble plus vaste en utilisant d'autres sources ou son fonds propre.

Isabelle LECOCQ

Née à Mons en 1972. 1995: licence en *Histoire de l'art et Archéologie*, orientation *Histoire de l'art et Archéologie de l'Ere moderne* et agrégation de l'enseignement secondaire supérieur en *Initiation esthétique et histoire de l'art* à l'Université de Liège. Janvier 1996-juillet 1996: stage de spécialisation en Allemagne (Linnich) dans l'atelier de création et de restauration de vitraux OIDTMANN. Depuis le 17 mars 1997, attachée puis première assistante à l'Institut royal du patrimoine artistique au sein du département 'Conservation & Restauration' (études et conseils pour le domaine du vitrail, suivi des études préalables et des interventions de conservation et de restauration). 2001: doctorat en *Philosophie et Lettres* aux Facultés universitaires N.-D. de la Paix à Namur (sujet de thèse: *Le vitrail monumental en Wallonie pendant la seconde moitié du XVI^e siècle*).

¹² J. HUBAUX et J. PURAYE eds., 'Dominique Lampson, Lamberti Lombardi... vita. Traduction et notes', dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XVIII, 1949, p. 76.

¹³ G. MARLIER, *La renaissance flamande, Pierre Coecke d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 353-378, fig. 294.

¹⁴ Z. VAN RUYVEN-ZEMAN, 'Lambert van Noort inventor', dans *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, année 57, 61, Bruxelles, 1995, p. 64-70, pl. 20.1, 20.2, 20.3, 20.4, 22, 23, 25.

¹⁵ W. KLOEK, 'De tekeningen van Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer', dans *Nederlands Kunst historisch Jaarboek*, 40, 1989, p. 129-167, cat. n. A12, A 13, A14, B4, B5, B8.

M. LEEFLANG and P. KLEIN, Dating Paintings: the Workshop of Joos van Cleve. A Dendrochronological and Art Historical Approach	121
M. LEEFLANG, The <i>Adoration of the Magi</i> in Naples and Detroit: Original and Copy?	131
M. AINSWORTH and M. FARIES, Jan Gossaert's <i>Malvagna Triptych</i> : a Study of Two Versions	138
M. FARIES, Jan Van Scorel's <i>Mary Magdalene</i> : Original and Copy.	150
M. WOLTERS, Two <i>Vegetable Sellers</i> by Joachim Beuckelaer: a Symbiotic Relationship	159
I. CIULISOVA, The Use of Workshop Patterns in <i>The Seller of Fruits and Vegetables</i> of the Slovak National Gallery in Bratislava (inv. 0249)	168
L. JANSEN, Serial Products in the Workshop of Pieter Coecke Van Aelst: a Working Hypothesis	173
C. LIMENTANI VIRDIS, Les bizarreries d'une <i>Crucifixion</i> conservée au Musée de Bassano del Grappa	181
M. BELLAVITIS, À propos de deux volets et d'un petit panneau du XVI ^e siècle au Musée de Bassano del Grappa	185
O. KOTKOVA, A New Investigation of the <i>Venus and Cupid in Vulcan's Forge</i> by Maerten van Heemskerck (National Gallery, Prague)	189
C. CURRIE and B. GHYS, Design Transfer in Pieter Brueghel the Younger's Workshop: a Step by Step Reconstruction based on Technical Examination of his Paintings	196
M. PIETROGIOVANNA, Le rôle du dessin sous-jacent dans deux tableaux flamands conservés au Musée de Vicence: le <i>Portrait d'un jeune homme à l'œillet</i> et la <i>Madone aux cerises</i>	207
C. M. VAN DAALEN, Preparations and Materials: Methods of Compositional Transfer.	212
B. FRANSEN et P. SYFER-D'OLNE, Problèmes méthodologiques concernant l'étude des maîtres à nom d'emprunt: l'attribution d'une <i>Vierge à l'Enfant</i> des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique	218
S. URBACH, <i>Imagines ad similitudinem</i> . Copies after Miraculous Images (<i>Gnadenkopien</i>). The Abbenbroek Painting: a Case Study	224
A. DUBOIS et P. SYFER-D'OLNE, La copie du <i>Polyptyque de l'Agneau Mystique</i> par Michel Coxcie. Etude des panneaux conservés aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique	234
A. M. MESQUITA E CARMO et P.M. ANTUNES DE SOUSA, La <i>Résurrection de Lazare</i> attribuée à Jorge Afonso. Etude du dessin sous-jacent original et non original	242

C. OGER et D. ALLART, La copie chez Lambert Lombard. Procédés et fonctions	249
I. LECOCQ, Un dessin de la <i>Crucifixion</i> attribué à Lambert Lombard et le vitrail de la <i>Crucifixion</i> de la cathédrale Saint-Paul à Liège (1557).	258
A. VILA, N. FERRER and J.F. GARCIA, Chemical Fingerprints. An Approach to Colour Prints Characterisation and Discrimination	266
A. VERTECHY, Les laques rouges dans la peinture italienne de la Renaissance .	272

*

* * *

A. DUBOIS, Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent 2003-2005 + addendum	277
---	-----



PEETERS

PEETERS - BONDGENOTENLAAN 153 - B-3000 LEUVEN