

# L'Entreprise Brueghel

Eudion | Flammarion

# L'Entreprise Brueghel

*Sous la direction de* Peter van den Brink

*Textes de* Dominique Allart  
Peter van den Brink  
Christina Currie  
Rebecca Duckwitz  
Jacqueline Folie  
Pascale Fraiture  
Suzanne Harleman

Bonnefantenmuseum, Maastricht  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles  
Ludion Gand–Amsterdam | Flammarion

*L'Entreprise Brueghel*

paraît à l'occasion de l'exposition organisée  
au Bonnefantenmuseum à Maastricht,  
13 octobre 2001–17 février 2002, et  
aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique  
à Bruxelles, 22 mars–23 juin 2002.

Sélection et organisation de l'exposition :  
Peter van den Brink  
L'exposition au Bonnefantenmuseum a été  
organisée avec le soutien de Océ N.V.

<i>Traduction</i>	Marie-Françoise Dispa (Currie), Marnix Vincent (introduction, Van den Brink et catalogue) et Muriel Weiss (Duckwitz)
<i>Suivi rédactionnel</i>	Véronique Bücken, Helena Bussers, Cécile Krings et Anagram
<i>Mise en pages</i>	Antoon de Vylder
<i>Composition</i>	De Diamant Pers nv, Herentals et Anagram, Gand
<i>Impression</i>	Die Keure, Bruges

Copyright © 2001 Ludion; Bonnefanten-  
museum, Maastricht; les auteurs  
ISBN 90-5544-366-2  
D/2001/6328/49

Tous droits réservés. Cet ouvrage ne peut être reproduit, même  
partiellement, par quelque moyen que ce soit, sans l'autorisation écrite  
de l'éditeur: Ludion, Muinkkaai 42, B-9000 Gand; Herengracht 376,  
NL-1016 Amsterdam

*Abréviations*

ICN	Instituut Collectie Nederland
IRPA	Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles)
KMSK	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Anvers)
MRBAB	Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles)
RBK	Rijksdienst Beeldende Kunst
RIR	Réfectographie à l'infrarouge
RKD	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (La Haye)
SRAL	Stichting Restauratie Atelier Limburg
<i>Couverture</i>	Pieter Brueghel le Jeune, <i>Le Dénombrement de Bethléem</i> , détail. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; détails de différentes copies du <i>Dénombrement de Bethléem</i> de Pieter Brueghel le Jeune
<i>Frontispice</i>	Détails de différentes copies du <i>Dénombrement de Bethléem</i> de Pieter Brueghel le Jeune

### Table des matières

	Avant-propos	7
<i>Peter van den Brink</i>	Introduction	8
<i>Peter van den Brink</i>	L'art de la copie Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVI <sup>e</sup> et XVII <sup>e</sup> siècles	12
<i>Jacqueline Folie</i>	Pieter Brueghel le Jeune, 1564/65-1637/38	44
<i>Dominique Allart</i>	Pieter Brueghel le Jeune a-t-il pu voir les tableaux de son père ? Réflexions méthodologiques et critiques	46
<i>Rebecca Duckwitz</i>	« C'est au fruit qu'on connaît l'arbre. » <i>Les Proverbes flamands</i> de Pieter Bruegel l'Ancien et les copies issues de l'atelier de Pieter Brueghel le Jeune	58
<i>Christina Currie</i>	Démystification d'un procédé : <i>Le Dénombrement de Bethléem</i> de Pieter Brueghel le Jeune. Une étude technique	80
<i>Pascale Fraiture</i>	Datation dendrochronologique de trois versions du <i>Dénombrement de Bethléem</i> peintes par Pieter Brueghel le Jeune	125
<i>Suzanne Harleman</i>	CATALOGUE	
	I <i>Le Dénombrement de Bethléem</i>	134
	II <i>L'Adoration des Mages dans la neige</i>	149
	III <i>Paysage d'hiver avec trappe aux oiseaux</i>	160
	IV <i>L'Avocat de village</i>	173
	Prêteurs	186
	Bibliographie	187
	Crédits photographiques	191



- église
- auberge « Save Garde »
- égorgement du cochon
- hache
- poules
- chien
- maison centrale
- maison à position variable
- maison en construction
- maison du lépreux
- château en ruine
- arbre et auberge
- « In De Swaen »
- Marie
- Joseph
- personnage ramassant les boules de neige

Des no  
 Bruegl  
 de son  
 [cat. 1-  
 des troi  
 royal du  
 du Bon  
 des exar  
 en colla  
 et restau  
 tograph  
 graphie  
 pour bu  
 clés rela  
 versés s  
 et le tabi  
 cédé de  
 de la cor  
 prêtatio  
 ments n

Une des  
 des copi  
 leur fidé  
 datent d  
 l'Ancien  
 jamais e  
 il entrep  
 de son p  
 vées, et c  
 Un seul  
 Hessisch  
 doute to  
 l'Ancien  
 Par aille  
 et la fem  
 Gallerie  
 que Brue  
 œuvres,  
 (voir la c  
 ouvrage)  
 Brue  
 père susc  
 copies ?  
 grand-m  
 elle cons  
 en prove  
 plus tard  
 reuserme  
 tions maj  
 nous et, p  
 de grand  
 détaillées  
 En 15  
 son appr  
 ou 1580<sup>4</sup>,

**Démystification d'un procédé :**  
**Le Dénombrement de Bethléem**  
**de Pieter Brueghel le Jeune**  
Une étude technique\*

Christina Currie

**Introduction**

Des nombreuses reproductions en série que Pieter Brueghel le Jeune a réalisées des œuvres originales de son père, les copies du *Dénombrement de Bethléem* [cat. 1-13] sont parmi les plus étonnantes. Au cours des trois dernières années, des équipes de l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) à Bruxelles et du Bonnefantenmuseum à Maastricht ont soumis à des examens techniques dix des treize copies connues, en collaboration avec leurs propriétaires, conservateurs et restaurateurs<sup>1</sup>. Leurs recherches, basées sur la réflectographie à l'infrarouge, la dendrochronologie, la radiographie et l'analyse d'échantillons de peinture, avaient pour but de répondre à quelques-unes des questions-clés relatives à la série et à l'artiste. Les points controversés sont la nature exacte des rapports entre les copies et le tableau original de Pieter Brueghel l'Ancien, le procédé de copie, l'organisation de l'atelier et l'importance de la contribution des membres de l'atelier. Une interprétation inédite est proposée ici à la lumière de documents nouveaux.

Une des caractéristiques les plus remarquables des copies effectuées par Pieter Brueghel le Jeune est leur fidélité aux compositions originales. Comme elles datent de bien des années après la mort de Brueghel l'Ancien, rien ne prouve que Brueghel le Jeune ait jamais eu les originaux sous les yeux. À l'époque où il entreprit ce travail de copiste, la plupart des œuvres de son père étaient intégrées dans des collections privées, et certaines se trouvaient peut-être à l'étranger. Un seul tableau, *La Pie sur le gibet*, 1568 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. GK 165), était sans doute toujours en possession de la famille, Brueghel l'Ancien l'ayant légué à sa femme par testament<sup>2</sup>. Par ailleurs, un petit tableau en grisaille, *Le Christ et la femme adultère*, 1565 (Londres, Courtauld Institute Galleries), appartenait à Jan Brueghel<sup>3</sup>. Il est probable que Brueghel le Jeune a eu accès à certaines autres œuvres, mais il n'en existe pas de preuve documentaire (voir la contribution de Dominique Allart dans cet ouvrage).

Brueghel le Jeune détenait-il des dessins de son père susceptibles de le guider dans la création de ses copies ? À cet égard, le mystère reste total. Peut-être sa grand-mère, Mayken Verhulst, elle-même artiste, avait-elle conservé des dessins et autres documents de travail en provenance de l'atelier de Brueghel, pour les confier plus tard à ses deux petits-fils, Pieter et Jan. Malheureusement, aucun dessin préparatoire aux compositions majeures de Brueghel l'Ancien n'est arrivé jusqu'à nous et, pour autant que nous le sachions, ses œuvres de grand format n'ont pas fait l'objet de gravures détaillées.

En 1585, Pieter Brueghel le Jeune, qui avait fait son apprentissage chez Gillis van Coninxloo en 1579 ou 1580<sup>4</sup>, fut inscrit à la guilde de Saint-Luc, à Anvers,

comme « fils de maître », sous le nom de « Peeter Brugel »<sup>5</sup>. L'atelier qu'il dirigeait débordait apparemment d'activité, car les registres de la guilde de Saint-Luc lui attribuent neuf apprentis successifs : Francois de Grooten en 1588, Fransken Snyders et Hans Tripou en 1593, un élève anonyme en 1596, Andries Daniels en 1599, Hans Gareit en 1608, Jasper Breydel en 1611, Gillis Placquet en 1615 et Gonzalès Coques en 1626 ou 1627<sup>6</sup>. Son fils Pierre se forma également sous son égide, avant de se faire inscrire à son tour à la guilde de Saint-Luc, en 1608, comme « fils de maître »<sup>7</sup>.

À en juger par les dates d'enregistrement de ses élèves, il doit en avoir pris un ou deux à la fois, chacun restant chez lui pendant quelques années avant de s'installer à son compte ou de travailler comme compagnon. Il peut même avoir gardé comme compagnons – dont les noms ne devaient pas être enregistrés – certains de ses anciens apprentis, car l'inscription comme franc-maître coûtait très cher aux candidats dont le père n'était pas membre de la guilde.

Personne ne sait à quel titre ni dans quelle mesure Brueghel employait ses assistants. Dans les œuvres attribuées à Brueghel le Jeune, la qualité de l'exécution fluctue considérablement, et il n'existe pas de consensus sur celles qu'il a incontestablement peintes de sa main, celles qu'il a confiées à ses assistants et celles qui pourraient résulter d'un travail en commun. Comme cette étude le démontrera, les variations de qualité touchent toutes les œuvres, signées ou non. Curieusement, parmi les œuvres signées et datées de Pieter Brueghel le Jeune que nous possédons aujourd'hui, aucune n'est antérieure à 1593, bien que son inscription comme franc-maître date de 1585 et qu'il ait occupé plusieurs apprentis entre ces deux dates.

Au cours de sa carrière, Brueghel a modifié l'orthographe de sa signature. Jusqu'en 1616, il signait ses œuvres « P. BRUEGHEL ». Mais, dans le courant de cette année-là, il passa définitivement à « P. BREVGHEL »<sup>8</sup>.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, les deux études les plus significatives sur l'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune sont l'ouvrage riche et original de Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, 1969<sup>9</sup>, annoté et édité par Jacqueline Folie, et celui, très complet, de Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere 1564-1637/38. Die gemälde mit kritischem œuvrekatalog*, 1998/2000<sup>10</sup>. Au nombre des contributions intéressantes relatives à cet artiste, il faut également citer l'essai de Jacqueline Folie sur Brueghel le Jeune dans *Bruegel – une dynastie de peintres*, 1980<sup>11</sup> (repris dans la brochure de l'exposition *Pieter Brueghel de Jonge*, Bonnefantenmuseum, Maastricht 1993<sup>12</sup>), le compte rendu d'Hélène Mund sur les copies des *Proverbes flamands*<sup>13</sup> dues à Pieter Brueghel le Jeune (1976), et *The Triumph of Death by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Bruegel the Younger*, par Hélène M. Verougstraete et Roger A. van Schoute (1993)<sup>14</sup>. Antérieurement, rappelons la présentation

de l'artiste par Gustav Glück dans le catalogue d'exposition de la galerie P. de Boer à Amsterdam, *De Helsehe en de Fluweelen Brueghel*<sup>15</sup> (1934), et le catalogue d'exposition de la galerie Robert Finck, *Trente-trois tableaux de Pierre Brueghel le Jeune dans les collections privées belges* (1969)<sup>16</sup>. *The World of Bruegel*, un catalogue intéressant et bien illustré, reprenant des tableaux de la collection Coppée, a été publié au Japon en 1995<sup>17</sup>. Plus récemment, Klaus Ertz a rédigé, pour l'exposition *Pieter Breughel le Jeune – Jan Brueghel l'Ancien, une famille de peintres flamands vers 1600* (1998)<sup>18</sup>, un catalogue très utile sur les deux fils de Pieter Brueghel l'Ancien. Une comparaison fascinante entre les deux frères Brueghel, avec une étude de la technique de copie de Pieter Brueghel le Jeune, a été publiée par Yoko Mori dans le catalogue d'une exposition récente, *Masterpieces of Flanders' Golden Age* (2001)<sup>19</sup>. Françoise van Hauwaert a opté pour une approche plus technique dans deux articles, datant respectivement de 1978 et de 1985, *La copie chez Pierre Brueghel le Jeune* et *La véritable signature de Pierre Brueghel le Jeune : son dessin sous-jacent*<sup>20</sup>, où elle étudie la technique de Pieter Brueghel l'Ancien, notamment le dessin sous-jacent, par rapport à certaines copies de *La Danse de noces en plein air* de Pieter Brueghel le Jeune, ainsi que dans son mémoire de licence non publié, *Pierre Brueghel le Jeune (1564/5–1638) et la copie aux Pays-Bas*<sup>21</sup>. En 1995, cette fois en collaboration avec Jacqueline Folie, Françoise van Hauwaert a publié une étude révélatrice sur une série de copies du *Triomphe de la Mort* par Pieter Brueghel le Jeune, ainsi que sur des copies de la même œuvre dues à son frère Jan<sup>22</sup>. Dans le même ouvrage, Molly Faries se livre à des considérations intéressantes sur le dessin sous-jacent dans la version de Cleveland du *Triomphe de la Mort*, et Nicholas Eastaugh présente une brève analyse scientifique du tableau<sup>23</sup>. En 1999, dans le cadre du colloque bisannuel pour l'étude de la technologie et du dessin sous-jacent dans la peinture, Hélène Verougstraete a fait un exposé passionnant sur une version précédemment inconnue de *L'Hiver* (de la série des « Saisons ») de Brueghel le Jeune<sup>24</sup>. Après avoir révélé, au cours du même colloque, certaines trouvailles techniques relatives à une version de *La Danse de noces*<sup>25</sup>, l'auteur a présenté plus récemment une version redécouverte du *Dénombrement de Bethléem*<sup>26</sup>. Par ailleurs, Rebecca Duckwitz mène actuellement d'importantes recherches technologiques sur *Les Proverbes flamands* de Pieter Brueghel l'Ancien et des copies de ce tableau par Pieter Brueghel le Jeune (voir son article dans ce catalogue).

### Le Dénombrement de Bethléem : l'original et les copies

La version originale du *Dénombrement de Bethléem*<sup>27</sup>, par Brueghel l'Ancien, signée et datée « BRUEGEL/1566 » (ill. 1; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique [MRBAB], Bruxelles, inv. 3637), a été examinée conjointement avec les copies, afin d'étudier de plus près les similitudes et les différences entre elles et de rechercher des indices quant au procédé de copie et la nature du modèle original. Le tableau avait déjà fait l'objet d'une étude technique à l'IRPA, avant une grande exposition Brueghel organisée en 1969 aux Musées royaux des Beaux-Arts<sup>28</sup>. Plus récemment, Dominique Allart a consacré deux articles à l'analyse de la technique picturale de Brueghel l'Ancien<sup>29</sup>.

Le tableau original a été nettoyé et restauré par Albert Philippot, à l'IRPA, en 1968–1969. Le rapport de restauration publié à l'époque<sup>30</sup> souligne qu'en dépit de dégâts mineurs, la couche picturale était relativement intacte. Le procédé de nettoyage utilisé n'ayant pas visé à supprimer toute trace de l'ancien vernis, le tableau conserve une légère « patine » de vernis et de crasse<sup>31</sup>, qui confère aux bleus, par endroits, une nuance verdâtre. D'après un examen récent du tableau, la couche picturale est toujours en bon état, et le nouveau vernis appliqué en 1969 n'a pas jauni de façon significative. L'influence de la fine patine de vernis ancien et de crasse est si minime que des comparaisons de couleur et de composition entre l'original et les copies ne présentent qu'un risque réduit d'interprétation erronée.

Le support de la version originale est un panneau de chêne de 115,3 cm de haut sur 164,5 cm de large<sup>32</sup>. À l'exception des copies de Lille et de Christie's, réalisées sur toile, toutes les copies sont peintes sur des panneaux de chêne de mêmes dimensions que l'original, constitués de quatre à six planches en chêne assemblées horizontalement.

Le panneau a été préalablement enduit d'une préparation à base de craie blanche. Le même type de préparation, caractéristique de la peinture de l'Europe septentrionale aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, se retrouve dans plusieurs des copies. Cette couche de fond a été recouverte d'une fine *imprimatura* blanche, principalement composée de blanc de plomb<sup>33</sup>. À la radiographie, les larges coups de brosse de cette couche, appliqués comme au hasard, sont visibles sur la totalité de la surface peinte. Une *imprimatura* a également été observée dans plusieurs des copies du *Dénombrement de Bethléem* réalisées par Brueghel le Jeune, mais, comme elle est généralement plus riche en liant – contenant moins de blanc de plomb –, elle échappe partiellement, voire totalement, à la radiographie.

La version originale se distingue par des « barbes » (bavures de la couche préparatoire) et des bords non peints sur les côtés gauche et droit, tandis qu'en haut et en bas, la préparation et l'*imprimatura* s'étendent jusqu'aux limites du tableau. Toutefois, rien ne prouve que les côtés supérieur et inférieur du panneau aient

été coupé de Pieter et des bords droit (ill.

Dans un dessin phie à l'ir grande p figures p arbres et dans ce d d'un des: marquant hachures sont larg en ce qui gérés da miner si plan, ont habituell d'un tra l'infraroi jacent, di Cepend: ne débor probable Pour les: un dessi sous la c étoffes s la couche port au c soient in les trace: de l'aube d'un bol (voir ill. 1

Pour est la tab est la rép a-t-il int original cours d' Duckwit détails d la peintu dans le c vagues e de l'arbr un tronc trême ga arbre qu sés sur le représen dont un enneigé

été coupés. Détail intéressant : souvent, les panneaux de Pieter Brueghel le Jeune présentent aussi des barbes et des bords non peints sur les seuls côtés gauche et droit (ill. 4).

Dans la version originale comme dans les copies, un dessin sous-jacent a été décelé grâce à la réflectographie à l'infrarouge et, par endroits, à l'œil nu. La plus grande partie de la composition peinte, y compris les figures principales, l'architecture, les charrettes, les arbres et les contours du paysage, a été mise en place dans ce dessin sous-jacent. Il s'agit essentiellement d'un dessin au trait, avec, çà et là, des lignes courtes marquant les plis des tissus ; il n'a pas été détecté de hachures, ni d'autres indications de ton. Ces contours sont largement respectés dans la couche picturale, sauf en ce qui concerne les rameaux des arbres, à peine suggérés dans le dessin sous-jacent. Il est difficile de déterminer si certaines figures de petite taille, à l'arrière-plan, ont été conçues dès le dessin initial, car elles sont habituellement soulignées, dans la couche picturale, d'un trait de peinture noire. Ces traits noirs absorbent l'infrarouge de la même manière que le dessin sous-jacent, dissimulant du même coup l'esquisse initiale. Cependant, comme aucune trace de dessin sous-jacent ne débordait des contours peints de ces figures, il est fort probable qu'elles n'ont pas été dessinées au préalable. Pour les figures de grande taille, par contre, il existe un dessin sous-jacent, mais le tracé disparaît souvent sous la couche de peinture, ne ressortant que là où les étoffes sont de couleur claire, ou bien aux endroits où la couche picturale a été légèrement modifiée par rapport au dessin sous-jacent. Il arrive que de petits détails soient inclus dans le dessin sous-jacent, par exemple les traces de pas du lépreux dans la neige, l'enseigne de l'auberge « In de Swaen »<sup>34</sup> et le piquet surmonté d'un bol à aumônes à gauche de la maison du lépreux<sup>35</sup> (voir ill. 1 pour l'emplacement des motifs).

Pour déterminer si le modèle utilisé pour les copies est le tableau original ou bien un dessin, un des critères est la réponse à la question suivante : Brueghel l'Ancien a-t-il intégré, dans le dessin sous-jacent de sa version originale, des motifs qu'il a ensuite abandonnés en cours d'exécution (voir également l'article de Rebecca Duckwitz dans ce catalogue) ? Le fait est que certains détails du dessin sous-jacent ne se retrouvent pas dans la peinture (ill. 2). Entre autres, de fines branches d'arbre dans le ciel en haut à gauche, représentées par des traits vagues et ténus, semblables à des écailles, à la gauche de l'arbre peint ; l'amorce d'une forme, peut-être un tronc d'arbre, sur le bord du toit de l'auberge à l'extrême gauche ; une grosse branche sur le côté du grand arbre qui se dresse à gauche du soleil ; deux « v » inversés sur le toit enneigé d'une maison en haut à droite, représentant peut-être deux lucarnes ; un petit arbre dont une branche latérale s'étend au-dessus du toit enneigé d'une maison située juste derrière l'arbre avec

l'auberge du Cygne ; et une branche latérale, avec peut-être un petit arbre, coupant un toit à gauche du soleil. A l'exception des fines branches d'arbre, aucun de ces éléments n'est observé dans les copies, que ce soit au niveau du dessin sous-jacent ou dans la couche picturale.

Bien qu'elle n'apparaisse dans aucune des copies, le personnage qui ajuste ses patins en bas à droite n'est manifestement pas un ajout de dernière minute, car des lignes sous-jacentes ont été découvertes pour la pliure du genou droit, le contour du genou gauche et les moufles.

Dans le tableau original, l'artiste n'a pas apporté de retouches majeures à la composition ou aux motifs individuels, ni au stade du dessin sous-jacent, ni pendant l'exécution. C'est un autre point important dont il faut tenir compte pour élucider les rapports entre l'original et les copies. Par contre, des adaptations mineures ont été exécutées. Ainsi, la diagonale du toit du petit bâtiment en bois à gauche du portail, en haut à gauche, s'est légèrement déplacée vers la droite de sa ligne sous-jacente pendant l'exécution ; les petites branches d'un arbre étêtée qui se profile contre la maison du lépreux ont glissé vers la gauche (à moins qu'il ne s'agisse des branches d'un autre arbre, abandonné en cours de peinture) ; la position d'une chaussure de femme en bas à droite a été modifiée à plusieurs reprises au stade du dessin sous-jacent ; et un des sabots de la mule a été dessiné au moins deux fois durant la phase initiale, et abaissé dans la couche picturale.

Un exemple manifeste de la méthode picturale employée tant par Brueghel l'Ancien que par son fils Pieter est le recours aux réserves. En cours d'exécution, Brueghel l'Ancien interrompait souvent la peinture du fond pour y insérer ultérieurement des formes. Toutefois, certains arbres, des formes de dimensions réduites et des figures moyennes et petites étaient appliqués directement, sans qu'un emplacement leur ait été préalablement réservé. C'est notamment le cas pour les groupes de figures jouant dans la neige, au centre de la composition, ainsi que pour une petite fille qui s'aventure sur la glace, près de la berge inférieure de l'étang au centre gauche. Dans les copies de Brueghel le Jeune, les formes et figures systématiquement réservées dans la couche picturale environnante sont beaucoup plus nombreuses, incluant même plusieurs détails mineurs (ill. 15).

ill. 2 Photographie à l'infrarouge du détail de l'ill. 1 : le dessin sous-jacent des branches à gauche de la cime de l'arbre ne se retrouve pas dans l'exécution peinte



### Les copies du Dénombrement de Bethléem par Pieter Brueghel le Jeune

Sur les treize copies connues du *Dénombrement de Bethléem*, trois seulement sont signées et datées, à savoir la version de Vaduz [cat. 9], datée de 1607, celle des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles [cat. 4], de 1610, et une troisième, de 1604, qui appartient à une collection particulière [cat. 10]<sup>36</sup>. Quant à la copie du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSK) d'Anvers [cat. 1], elle est signée, mais non datée. Cependant, comme la signature est orthographiée « Brueghel » et non « Breughel », ce tableau a dû être réalisé en 1616 ou auparavant. La version de Caen [cat. 5] est également signée, mais la signature n'est pas dans le style de Brueghel le Jeune : de toute évidence, elle a été ajoutée ultérieurement.

Exception faite de trois tableaux appartenant à des collections privées<sup>37</sup>, toutes les versions connues du *Dénombrement de Bethléem* ont pu être minutieusement étudiées, grâce à la généreuse collaboration de leurs propriétaires. Toutes, sauf une, font partie de collections publiques<sup>38</sup> :

- 1 Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv. 776), bois, 113,6 x 165 cm, signé sur une porte posée par terre, au centre gauche, premier plan, « P. BRUEGHEL », Marlier 4, Ertz E213 [cat. 1].
- 2 Anvers, Museum Mayer van den Bergh (inv. 54), bois, 121,4 x 171,5 cm, Marlier 5, Ertz E214 [cat. 2].
- 3 Arras, Musée des Beaux-Arts (inv. 934.2), bois, 118,7 x 168,1 cm, Marlier 6, Ertz E215 [cat. 3].
- 4 Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 2903), bois, 121,8 x 167,5 cm, signé et daté sur le tonneau de gauche, au centre, premier plan, « 1610 / P. BRUEGHEL », Marlier 2, Ertz E212 [cat. 4].
- 5 Caen, Musée des Beaux-Arts (inv. 22), bois, 108,5 x 160,5 cm, Marlier 8, Ertz E217 [cat. 5].
- 6 Lille, Palais des Beaux-Arts (inv. P.863), toile, 112 x 163 cm, Marlier 9, Ertz E218 [cat. 6].
- 7 Lons-le-Saunier, Musée des Beaux-Arts (inv. 5), bois, 117,7 x 170,4 cm, Marlier 10, Ertz E220 [cat. 7].
- 8 Maastricht, Bonnefantenmuseum (inv. 677), bois, 122 x 174 cm, Marlier 11, Ertz E221 [cat. 8].
- 9 Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein (inv. G720), bois, 122,5 x 169,5 cm, signé et daté sur le tonneau de droite, au centre, premier plan, « P. BRUEGHEL 1607 », Marlier 3, Ertz E211 [cat. 9].
- 10 Collection particulière, bois, 118 x 168,4 cm, signé et daté sur le tonneau de gauche, au centre, premier plan (comme dans la version de Bruxelles), « P. BRUEGHEL / 1604 », très probablement le même tableau que Marlier 1 (collection F. de Meester de Heyndonck) et Ertz F223 (également signé et daté de 1604) [cat. 10].

### Support

Comme le tableau original de Bruegel l'Ancien, onze des treize copies connues du *Dénombrement de Bethléem* sont peintes sur panneau de chêne, support standard des tableaux de Brueghel le Jeune. Seules les versions de Lille et d'une collection particulière [cat. 12] sont sur toile, ce qui est assez inhabituel chez Brueghel le Jeune et révèle peut-être une production spécifiquement destinée à l'exportation<sup>39</sup>.

### Dimensions et fabrication des panneaux

Dans toute la série, les dimensions des panneaux sont très semblables : elles oscillent entre 114 et 122 cm de haut et 165 et 174 cm de large<sup>40</sup>. Ce format coïncide étroitement avec celui de l'original de Pieter Bruegel l'Ancien (115,3 x 164,5 cm). C'est aussi un des formats les plus utilisés par Brueghel le Jeune pour ses œuvres à grande échelle. La toile de Lille mesure 112 cm de haut sur 163 cm de large.

Le format de la série *Le Dénombrement de Bethléem* correspond approximativement à 4 x 6 pieds d'Anvers, soit 114,7 x 172 cm, le pied d'Anvers équivalant à 28,68 cm<sup>41</sup>. Nous ignorons toutefois s'il s'agissait d'un format standard de la période considérée. En 1617, les nouvelles règles imposées par la guilde des menuisiers pour la fabrication des panneaux comprennent une obligation de conformité à une gamme de formats standard bien précis, dont les modèles étaient conservés à la guilde<sup>42</sup> ; malheureusement, les mesures correspondant à ces formats ne sont pas mentionnées dans le règlement, de sorte qu'il est impossible d'établir une corrélation entre le format des différentes versions du *Dénombrement de Bethléem* et les standards énumérés.

Les panneaux sont constitués de quatre à six planches assemblées horizontalement, la moyenne étant de cinq<sup>43</sup>. Dans les versions du Bonnefantenmuseum, du KMSK, du musée Mayer van den Bergh et de Bruxelles, les dos rabotés des tableaux révèlent la présence, entre les joints, de trous dans le bois, normalement dissimulés à la vue dans l'épaisseur du panneau et destinés à recevoir des tourillons de bois. Le menuisier se servait vraisemblablement de ces chevilles pour maintenir les planches en place pendant le montage et la fixation au moyen de colle animale. Ce mode de fabrication des panneaux est caractéristique de la peinture flamande entre le xv<sup>e</sup> siècle et le début du xvii<sup>e</sup> siècle. Le panneau sur lequel Bruegel l'Ancien a peint la version originale du *Dénombrement de Bethléem* a également été assemblé à l'aide de chevilles.

Les panneaux ont probablement été réalisés par un des menuisiers spécialisés (*tafereelmakers*), dont le nombre allait alors croissant.

### Marques

La version trèfle, façade de la deuxième copie, cette neuveaux Mi la guilde a de fabrica n'ont rien neau de L est plus g de noces de voor Schone remet selon Jørgen deux poi

La no dessus, ol menuisie par le do avant que Sinon, ils neau. Ce neaux fat marqués marquaie 1612, par panneau fut actif ça à appli son artic Vriendt, gramme Anvers, inv. 869, a reconn ne ment Si l'attril en form année pr Mal plus sur particul sur le pa à situer l Auc marque été rabo nait gén

### Datatio

Pour ob ports de Fraitur Bergh, c lyse den

### Marques

La version de Lons-le-Saunier porte le symbole d'un trèfle, façonné à froid au dos du panneau, sur la gauche de la deuxième planche à partir du bas (ill. 3). En principe, cette marque est associée au fabricant de panneaux Michiel Claessens<sup>44</sup>. Il n'y a pas de marques de la guilde anversoise de Saint-Luc<sup>45</sup>, mais les marques de fabricant non accompagnées des fers de la guilde n'ont rien d'inhabituel<sup>46</sup>. Détail intéressant : sur le panneau de Lons-le-Saunier, la marque en forme de trèfle est plus grande que celle qui figure au dos de *La Danse de noces* de Brueghel le Jeune (non signé, Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1914.C-1)<sup>47</sup>. Cette différence ne remet pas en cause l'identification de la marque, car, selon Jørgen Wadum, Claessens employait au moins deux poinçons, dont l'un était plus grand que l'autre<sup>48</sup>.

La nouvelle réglementation de 1617, évoquée ci-dessus, obligeait tous les membres de la guilde des menuisiers à faire inspecter et marquer leurs panneaux par le doyen, ainsi qu'à y apposer leur propre poinçon<sup>49</sup>, avant que lesdits panneaux quittent leurs ateliers. Sinon, ils risquaient une amende de trois florins le panneau. Cette particularité explique pourquoi les panneaux fabriqués avant 1617 ne sont généralement pas marqués. Toutefois, certains fabricants de panneaux marquaient leurs produits bien avant cette date. Dès 1612, par exemple, un artisan non identifié frappait ses panneaux du monogramme « RB »<sup>50</sup>. Michiel Claessens fut actif de 1590 à 1637<sup>51</sup> et on ignore quand il commença à appliquer sa marque au trèfle caractéristique. Dans son article consacré au fabricant de panneaux Michiel Vriendt, Gilberte Gepts cite un panneau au monogramme « RB », attribué à Pieter Balten (*Ecce Homo*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 869), portant un trèfle au revers, que Bert Cardon a reconnu comme celui de M. Claessens<sup>52</sup>. L'auteur ne mentionne pas la présence des fers de la guilde. Si l'attribution à Pieter Balten est correcte, la marque en forme de trèfle doit avoir été appliquée avant 1598, année présumée de sa mort.

Malheureusement, jusqu'à ce que nous en sachions plus sur l'utilisation par Michiel Claessens de poinçons particuliers au cours de certaines années<sup>53</sup>, la marque sur le panneau de Lons-le-Saunier ne pourra pas servir à situer le tableau dans une période déterminée.

Aucun autre panneau de la série ne porte une marque au dos, mais il faut rappeler que la plupart ont été rabotés afin d'être parquetés, traitement qui éliminait généralement toute trace de marque.

### Datation par dendrochronologie

Pour obtenir un supplément d'information sur les supports des panneaux et leurs dates de fabrication, Pascale Fraiture a soumis les versions du musée Mayer van den Bergh, du KMSK et du Bonnefantenmuseum à une analyse dendrochronologique (voir le rapport détaillé

de Pascale Fraiture dans ce catalogue)<sup>54</sup>. Dans la version du musée Mayer van den Bergh, le cerne le plus récent date de 1585. En tenant compte des anneaux d'aubier manquants et du temps de séchage, la date la plus ancienne à laquelle le panneau peut avoir été « prêt à peindre » est 1596. La dendrochronologie a également été effectuée sur la version du KMSK, dans l'espoir de rétrécir l'éventail des dates d'exécution possibles du tableau. En l'occurrence, le cerne le plus récent correspondait à l'année 1593, ce qui donne 1604 comme première année d'utilisation envisageable. Dans la version du Bonnefantenmuseum, les dates correspondantes sont respectivement 1584 et 1595.

Précédemment, Joseph Vynckier, de l'IRPA, avait déjà soumis la version de Bruxelles à une analyse dendrochronologique, afin de voir combien la date de la signature du tableau (1610) et l'âge du panneau sont proches<sup>55</sup>. Il avait découvert que le cerne le plus récent était un anneau d'aubier datant de 1592. Compte tenu des anneaux d'aubier manquants et du séchage du bois, 1602<sup>56</sup> est la première année où le panneau peut avoir été utilisé.

La dendrochronologie a également apporté des informations intéressantes sur la provenance des planches en bois. Les quatre panneaux analysés ont été fabriqués avec du bois provenant de la région baltique.

### Préparation

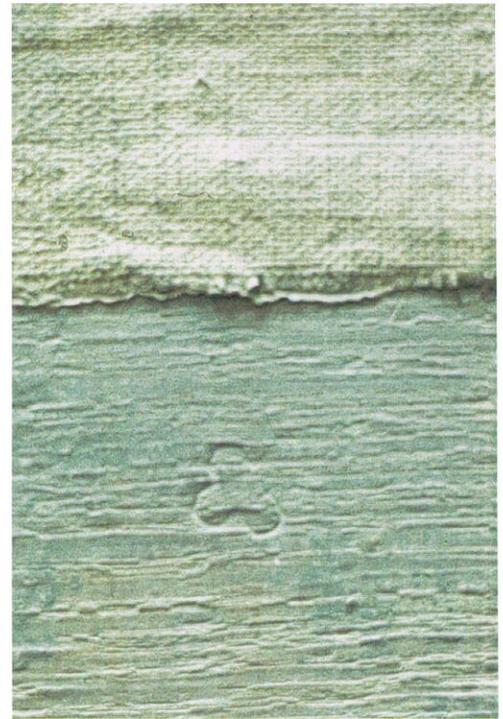
Tous les tableaux ont une couche de préparation blanche. En ce qui concerne les versions des collections publiques belges<sup>57</sup>, le principal constituant de cette préparation est la craie blanche ou carbonate de calcium. Dans la version du KMSK, le liant a été identifié comme étant de la colle de gélatine<sup>58</sup>.

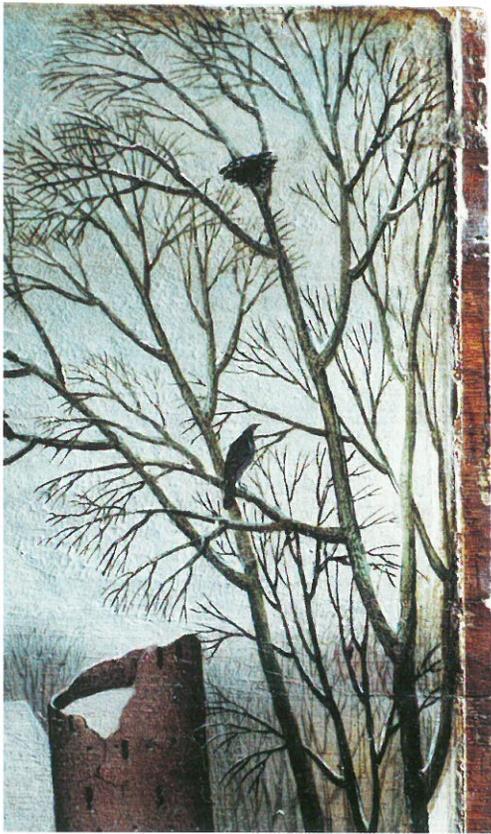
A en juger par les échantillons prélevés sur les copies du musée Mayer van den Bergh et du KMSK, la préparation doit avoir été appliquée au moins en deux fois. Dans la version de Bruxelles, toutefois, il est impossible de discerner des couches distinctes (ill. 18)<sup>59</sup>.

Après séchage, la préparation était aplanie et lissée, la finition étant peut-être effectuée à l'aide d'un abrasif comme les tiges de prêle (*Theophilus*).

Bien que la préparation puisse avoir été appliquée dans l'atelier même de Brueghel le Jeune, rien ne s'oppose à ce qu'il l'ait sous-traitée à un apprêteur ou *witter* professionnel, ou, le cas échéant, à son fabricant de panneaux. Selon Jørgen Wadum, les peintres ont pu se procurer des panneaux recouverts d'une couche de fond, prêts à l'emploi, dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et les fabricants de panneaux se chargeaient aussi de la préparation<sup>60</sup>. Nico van Hout cite des exemples de *witters* et de fabricants de panneaux combinant les activités de *tafereelmaker* et de *witter*, figurant dans les registres de la guilde d'Anvers au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>.

Si les préparations à la craie blanche ont été préfé-





rées par les peintres flamands sur panneau du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est notamment en raison de leur aptitude à réfléchir la lumière à travers de fines couches de peinture, conférant à l'ensemble une luminosité de pierre précieuse. Dans ses tableaux, Pieter Bruegel l'Ancien a pleinement exploité cet effet.

#### Barbes et bords non peints

Dans les versions du KMSK, de Vaduz, de Caen et de la collection particulière (ill. 4), la préparation s'étend jusqu'aux bords supérieur et inférieur, mais s'arrête à un cm à peu près des bords latéraux, où elle se termine par une sorte de crête connue sous le nom de *barbe*<sup>62</sup>. La version du musée Mayer van den Bergh présente des bords latéraux partiellement non préparés et non peints, mais ceux-ci ne sont ni marqués ni réguliers. Quant à la version de Caen, elle a un bord non préparé et une barbe sur le côté gauche seulement; le côté droit a été coupé<sup>63</sup>.

Les bords latéraux non préparés et non peints ne sont pas rares dans les tableaux de grand format de Pieter Bruegel le Jeune, bien que les tableaux, où tant la préparation que les couches picturales s'étalent de tous les côtés jusqu'aux extrémités du panneau, soient tout aussi courants<sup>64</sup>. Ces bords non préparés

sont vraisemblablement les traces matérielles de la présence de lattes provisoires rainurées (supports en forme de gouttière). Ces lattes devaient être placées perpendiculairement au fil du bois pendant l'application de la préparation et de la peinture afin d'empêcher le gauchissement<sup>65</sup>. Les bords du tableau étaient insérés, sans clous ni vis, dans les rainures des lattes. Celles-ci étaient retirées avant l'encadrement, le cadre lui-même assurant une certaine résistance à la déformation. Détail intéressant : quatre exemples de tableaux de Bruegel le Jeune, portant sur des sujets différents mais ayant tous les quatre des bords latéraux non préparés et non peints, présentent aussi, au dos, des bords latéraux élagés à angle droit sur toute leur longueur, en parfaite correspondance avec les bordures non peintes de l'endroit. La version de la collection particulière du *Dénombrement de Bethléem*<sup>66</sup> est du nombre. Il est fort probable que cet aménagement d'origine du panneau facilitait l'application des lattes ou éventuellement de l'encadrement.

#### Imprimatura

Plusieurs copies du *Dénombrement de Bethléem* présentent, entre la préparation et la couche picturale, une couche pigmentée, étalée sur toute la surface et communément désignée sous le nom d'*imprimatura*. Cette couche très fine peut parfois être distinguée à l'œil nu à travers des couches de peinture peu épaisses, mais elle apparaît d'habitude plus clairement à l'infrarouge. A l'occasion, elle peut être détectée à la radiographie, pour peu qu'elle contienne une proportion significative de blanc de plomb. La couche est appliquée dans tous les sens au moyen d'une brosse épaisse.

Dans la version du Bonnefantenmuseum, l'*imprimatura* saute littéralement aux yeux, les vigoureux coups de pinceau apparaissant nettement, à plusieurs endroits, à travers la fine couche picturale. Le rapport du restaurateur la décrit comme étant de couleur beige-orange<sup>67</sup>. La plupart des coups de pinceau ont été donnés en diagonale, du haut à gauche vers le bas à droite, mais il y a aussi des coups de brosse verticaux le long des bords gauche et droit, ainsi que quelques coups horizontaux le long du bord inférieur. Dans la version de Bruxelles aussi, l'*imprimatura* ocre se discerne à l'œil nu, mais les coups de brosse sont pour la plupart verticaux. Les versions de Caen, d'Arras, du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier présentent une *imprimatura* multidirectionnelle de couleur claire, également perceptible à l'œil nu. L'*imprimatura* de la version de Lons-le-Saunier a été principalement exécutée à grands coups de pinceau horizontaux, avec quelques coups verticaux sur les bords. Dans les versions de Bruxelles, du KMSK et du musée Mayer van den Bergh, l'*imprimatura* se distingue aisément sur les coupes transversales (ill. 18), mais elle est difficile à détecter à l'infrarouge ou à la radio-

graphie. Dans les versions de la collection particulière, de Lille et de Vaduz, la réflectographie à l'infrarouge ne révèle pas d'*imprimatura*; toutefois, aucun prélèvement d'échantillons n'ayant été effectué, il est impossible d'en démontrer l'absence.

Les coupes transversales de la version de Bruxelles montrent l'*imprimatura* sous l'aspect d'une couche opaque de couleur ocre, avec des particules noires. Le microscope électronique à balayage<sup>68</sup> a détecté du plomb, du calcium et du fer, ce qui indique la présence de blanc de plomb, de craie et de pigments de terre<sup>69</sup>.

Il y a tout lieu de croire que l'*imprimatura* des tableaux du *Dénombrement de Bethléem* a été appliquée dans l'atelier de l'artiste. Elle remplissait probablement des fonctions à la fois pratiques et esthétiques<sup>70</sup>. Elle était utilisée pour obturer la préparation craie-colle, dont elle réduisait et égalisait à la fois la capacité d'absorption. Et, à l'occasion, elle fournissait une surface faiblement colorée sur laquelle on pouvait peindre. Dans bien des cas, l'*imprimatura* est laissée visible ou couverte d'un léger frottis pour servir de demi-ton. Dans la version de Bruxelles, par exemple, c'est l'*imprimatura*, non recouverte de peinture, qui constitue la rivière, dans le paysage de l'arrière-plan (ill. 30)<sup>71</sup>.

Dans les copies du *Dénombrement de Bethléem* qui font partie de l'exposition, l'*imprimatura* diffère très fort, tant par sa nature que par son aspect, de celle de la version originale de Pieter Bruegel l'Ancien. Contrairement aux copies, la version originale présente une *imprimatura* d'un blanc pur, dont la pigmentation très dense est due au blanc de plomb, et qui servait à la fois à obturer la couche de fond et à réfléchir la lumière au travers des fines couches de peinture étalées par-dessus.

#### Dessin sous-jacent

La réflectographie à l'infrarouge a été appliquée aux dix copies du *Dénombrement de Bethléem*, afin de faciliter la comparaison entre leurs dessins sous-jacents respectifs<sup>72</sup>. Les réflectogrammes sont des images produites par une caméra à l'infrarouge et assemblées digitalement sur ordinateur (montages RIR). La qualité des réflectogrammes varie d'un tableau à l'autre; les différences sont dues à différents facteurs, tels le type d'équipement utilisé, la taille des images enregistrées et l'état matériel du tableau<sup>73</sup>.

Le dessin sous-jacent est un dessin situé sous la surface picturale, ce qui le distingue d'autres dessins préparatoires réalisés séparément. Dans tous les cas où des pigments moins riches en carbone ont été utilisés, un dessin sous-jacent se révèle clairement à l'infrarouge, et il est souvent perceptible à l'œil nu.

#### Situation et matériel utilisé

Le dessin sous-jacent était vraisemblablement appliqué après l'*imprimatura*<sup>74</sup>. Dans certaines copies, des lignes

de dessin  
dessus l  
rait bien  
jacents  
çà et là,  
tériau se  
net et rel  
phite ou  
phite et  
carbone  
graphie;  
du dessi  
si elles a  
- d'arge  
d'un des  
copies d  
due à Br  
sions de  
Kunsten  
est le car

**Caracté**  
Dans les  
nous avo  
en un co  
de l'archi  
plété par  
arbres. L  
seur et e  
fines pou  
compte c  
sous-jac  
les diffé  
tions d'e

Les j  
l'objet d  
souvent i  
mzones c  
courbes s  
sont fréq  
sures dar  
dans la ve  
nages à p  
de la com  
à l'except  
la glace, d  
ont été aj

Les a  
Vierge, se  
avec des t  
les partici  
versions c  
Saunier e  
petite tail  
haut à drc  
Les poule

ill. 5 Dessin sous-jacent des poules au premier plan.  
 Détails de montages RIR  
 a Mayer van den Bergh  
 b collection particulière [cat. 10]  
 c Vaduz  
 d KMSK  
 e Bruxelles  
 f Bonnefantenmuseum  
 g Arras  
 h Lons-le-Saunier

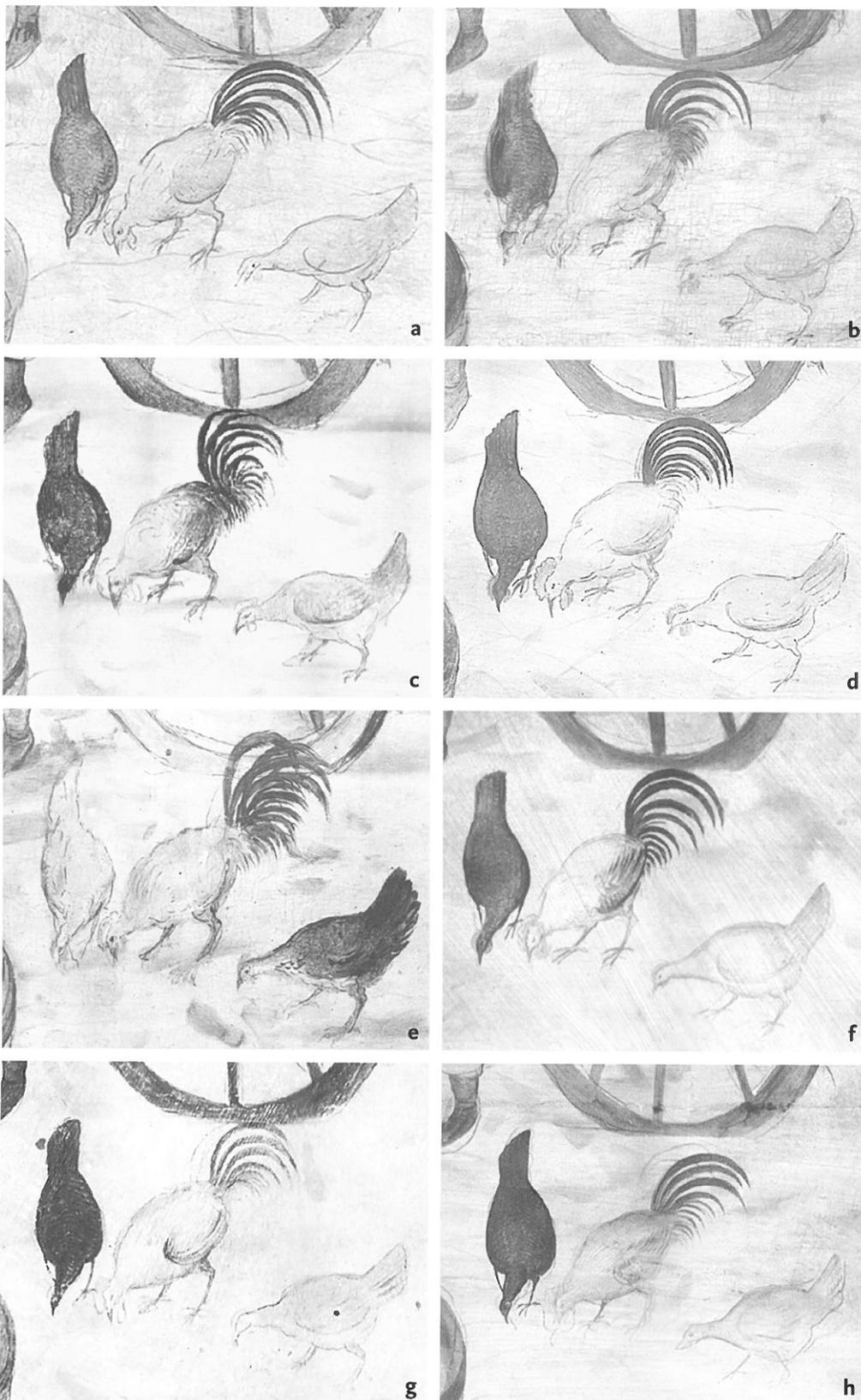
de dessin apparaissent, en différents endroits, par-dessus la texture d'une couche sous-jacente qui pourrait bien être l'imprimatura. Dans tous les dessins sous-jacents, la nature de la ligne et la manière dont elle s'étire, çà et là, par-dessus la texture du fond suggèrent un matériau sec plutôt que de l'encre ou de la peinture. Le tracé net et relativement fin suggère davantage l'usage de graphite ou de craie noire que de charbon de bois. Le graphite et la craie noire, essentiellement composés de carbone, sont visualisés sans difficulté par la réflectographie à l'infrarouge. Il est peu probable que les lignes du dessin se révéleraient aussi nettement à l'infrarouge si elles avaient été faites à l'aide d'une pointe métallique – d'argent ou de plomb, par exemple. En outre, l'analyse d'un dessin sous-jacent d'aspect similaire dans une des copies du *Massacre des Innocents* (Anvers, KMSK, inv. 832) due à Brueghel le Jeune, ainsi que dans une de ses versions de *La Danse de noces* (Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1914-CJ), a montré que le matériau de base est le carbone.

#### Caractéristiques communes

Dans les dix versions du *Dénombrement de Bethléem* que nous avons examinées, le dessin sous-jacent consiste en un contour détaillé des personnages, des animaux, de l'architecture et des détails de natures mortes, complété par une ébauche plus vague du paysage et des arbres. Les lignes du tracé varient légèrement en épaisseur et en densité, mais elles sont généralement plus fines pour les personnages. (Cependant, il faut tenir compte du fait que la résolution des lignes du dessin sous-jacent dans les réflectogrammes est affectée par les différences d'équipement, ainsi que par les conditions d'exécution.)

Les personnages moyens et grands font toujours l'objet d'un dessin détaillé, et les plis des tissus sont souvent indiqués. Parfois des hachures signalent des zones d'ombre, et il arrive aussi que des séries de lignes courbes suggèrent des contours arrondis. Les mains sont fréquemment réduites à des mouffles et les chaussures dans la neige à des formes ovales, par exemple dans la version de Lons-le-Saunier (ill. 13). Les personnages à petite échelle, dans la partie supérieure gauche de la composition, sont également précisés avec soin, à l'exception de ceux, minuscules, qui se détachent sur la glace, dans le lointain, tout près de l'horizon, et qui ont été ajoutés au stade de la peinture.

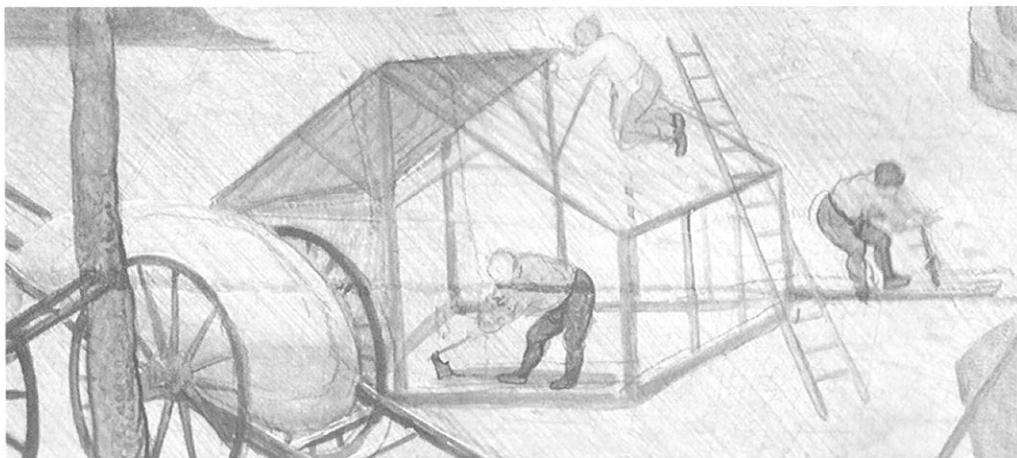
Les animaux, notamment la mule et le bœuf de la Vierge, sont dessinés en détail dans toutes les copies, avec des traits courts ou des hachures pour suggérer les particularités anatomiques, par exemple dans les versions du musée Mayer van den Bergh, de Lons-le-Saunier et de Bruxelles (ill. 34, 30). Les animaux de plus petite taille, comme le chien (ill. 10) et les chevaux en haut à droite, sont dessinés avec moins de précision. Les poules qui picorent dans le bas du tableau, au pre-



ill. 6 Détail du montage RIR du dessin sous-jacent de la version du Bonnefantenmuseum : maison en construction et charrette. L'ébauche de la maison est très sommaire et le chargement de la charrette a été élargi au stade du dessin

ill. 7 Dessin sous-jacent du panier en osier et des stalactites. Détails de montages RIR. Contrairement à tous les autres exemples, le panier en osier ne se retrouve pas dans le dessin sous-jacent de la collection particulière.

- a Bruxelles
- b Lons-le-Saunier
- c KMSK
- d Bonnefantenmuseum
- e collection particulière [cat. 10]
- f Mayer van den Bergh



mier plan, sont souvent ébauchées plus librement que d'autres motifs (ill. 5).

Les bâtiments sont généralement tracés en détail, bien que les verticales et les horizontales soient rarement droites : elles tendent souvent vers la diagonale. Rien n'indique l'utilisation d'une latte ou d'une règle et, dans bien des cas, les contours ondulent. La maison en construction dans la partie supérieure droite est parfois sommairement suggérée, au moyen de traits courts et légers, notamment dans la version du Bonnefantenmuseum (ill. 6).

Dans le dessin sous-jacent, les roues des charrettes et les contours arrondis de leurs chargements sont souvent exécutés de façon maladroite, avec de multiples hésitations et corrections, par exemple dans la version du Bonnefantenmuseum (ill. 6). Les rayons des roues sont sommairement indiqués et leur position sous-jacente ne présente généralement aucun rapport avec l'exécution peinte.

Là où une couche de neige recouvre une charrette ou un autre objet, il est fréquent qu'une ligne ondulée marque la jonction entre la neige et la partie visible de la forme.

Les grands arbres qui se découpent sur le ciel sont souvent dessinés de manière plus rudimentaire que le reste de la composition, bien que le matériel utilisé ait apparemment été le même. La partie inférieure du tronc est habituellement délimitée avec soin, mais les petites branches latérales ne sont que vaguement esquissées, et il est rare que leur tracé soit suivi avec précision dans la couche picturale. Pour les arbres, le dessin sous-jacent ne constituait manifestement qu'une indication grossière : tant leur position que leur aspect varient considérablement d'un tableau à l'autre. Dans les versions d'Arras, de Caen, du KMSK, du musée Mayer van den Bergh, de Bruxelles et de Lille<sup>75</sup>, des lignes rudimentaires, évoquant les arbres, s'étirent jusqu'au sommet du panneau ; dans la version de la collection particulière, les tracés des troncs et des branches s'interrompent brusquement un peu au-dessus de l'horizon. Il est probable que, dans ces zones, le modèle n'était qu'approximatif ; le copiste était donc libre de suivre, dans une certaine mesure, sa propre fantaisie. Le haut des arbres lointains et des buissons silhouettés sur l'horizon est uniquement suggéré au moyen de traits courts, verticaux et diagonaux, appliqués librement, par exemple dans la version Mayer van den Bergh (ill. 14).

Les contours du paysage sont évoqués de façon sommaire par des lignes souvent ondulées ou sommairement crayonnées, dont l'épaisseur fluctue considérablement. Comme pour les arbres, ces indications approximatives ont été dessinées rapidement, sans doute sans grande fidélité au modèle, de sorte que la position des lignes sous-jacentes varie fortement d'une version à l'autre.



Les mortes, vague et du premier en haut : quées par et à main têtes de : copie au toujours : dans la v Dans la la marm Les glaç exemple du Boni ment ab de la col du KMS de Brux

Retouch Bien qu majeurs étaient s lièremem quemm Parti

ill. 8 Modifications apportées au pignon et à la cheminée de la maison centrale aux stades du dessin et de la peinture, version du Bonnefantenmuseum. Détail du montage RIR



Les autres détails, comme les objets des natures mortes, sont souvent dessinés d'une manière à la fois vague et nerveuse, par exemple les bottes de paille du premier plan, en bas à gauche. Les flammes des feux en haut à gauche et contre la maison centrale sont indiquées par des lignes courbes, floues, dessinées au hasard et à main levée. Le panier d'osier passé au-dessus des têtes des assistants en bas à gauche varie de copie en copie au niveau du détail sous-jacent, et il ne fait pas toujours l'objet d'un dessin préparatoire, notamment dans la version de la collection particulière (voir ill. 7). Dans la plupart des versions, notamment celle d'Arras, la marmite semble avoir été dessinée à main levée (ill. 9). Les glaçons ne sont que sommairement évoqués, par exemple dans les versions d'Arras, de Caen, de Lille et du Bonnefantenmuseum, quand ils ne sont pas carrément absents au stade du dessin sous-jacent (versions de la collection particulière, de Lons-le-Saunier, du KMSK, du musée Mayer van den Bergh et du musée de Bruxelles).

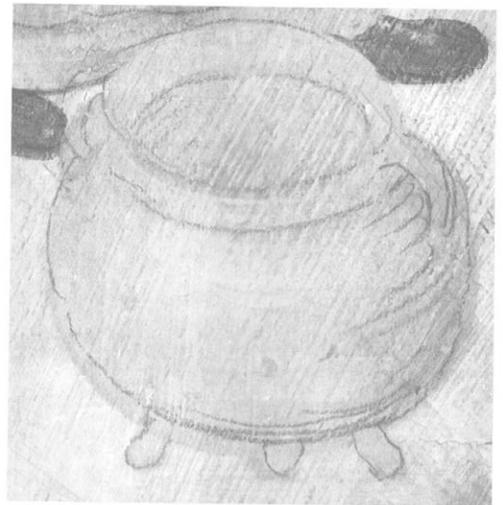
#### Retouches au stade du dessin sous-jacent

Bien qu'aucune des copies ne présente de changements majeurs dans la composition, de petites retouches étaient souvent effectuées au niveau du dessin, particulièrement dans l'architecture, où les lignes étaient fréquemment renforcées, reprises ou légèrement corrigées.

Parfois, des altérations plus significatives surve-

naient. Dans la version de Bruxelles, par exemple, où l'artiste a retouché au moins deux fois les jambes d'une figure ramassant des boules de neige et a redessiné la tête d'une des poules du premier plan, au centre. Dans la version de Vaduz, le degré inférieur gauche du pignon de la maison centrale a été déplacé vers la droite. Tant dans la version de Bruxelles que dans celle de Vaduz, les cornes du bœuf placé derrière la Vierge ont été retouchées dans le dessin. Dans la version de la collection particulière [cat. 10], l'artiste a modifié la position du pignon d'une maison en haut à droite. Dans la version du Bonnefantenmuseum, toute une série de changements significatifs ont été effectués au stade du dessin sous-jacent. Ainsi, l'homme qui se trouve au milieu du groupe massé autour du feu contre la maison centrale a subi une modification intéressante (ill. 33). L'artiste a commencé par doter son personnage d'un manteau jusqu'au genou, puis il s'est ravisé et lui a ajouté une longue houppelande, qui empiète légèrement sur le personnage de gauche. La cheminée et le sommet du pignon de la maison centrale ont été redessinés à plusieurs reprises (ill. 8). Par ailleurs, deux personnages à petite échelle, devant l'église, sont décalés vers la gauche par rapport à leur position finale. Le chargement d'une charrette, en haut à droite, a été considérablement amplifié, les premières lignes du dessin étant apparemment très sommaires (ill. 6). La forme du sommet d'un mur en ruine, en haut

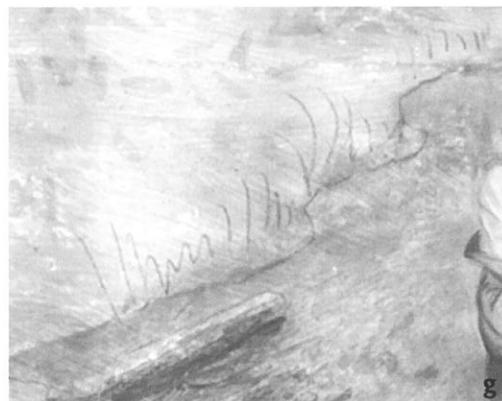
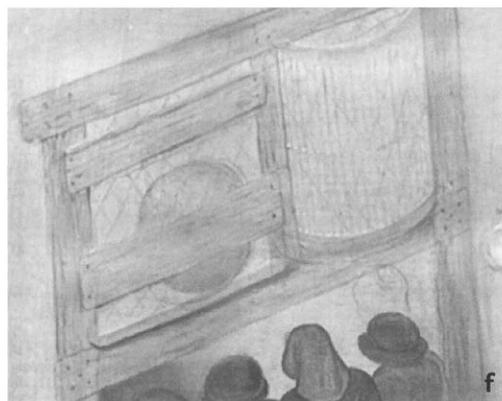
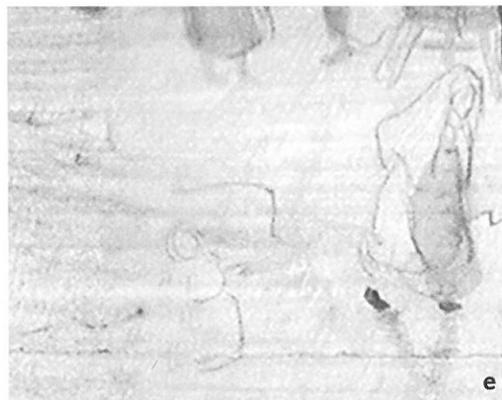
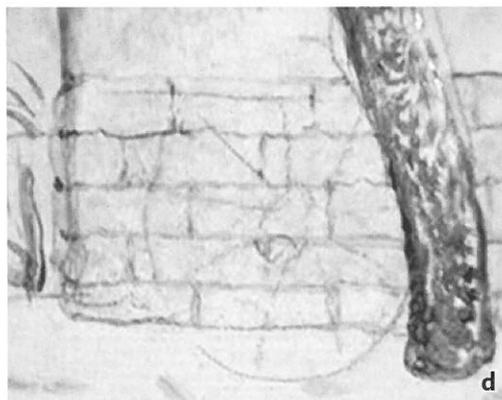
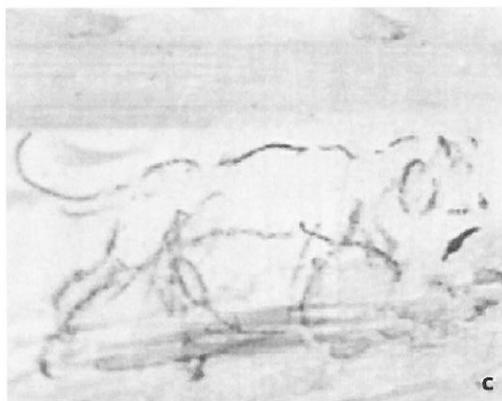
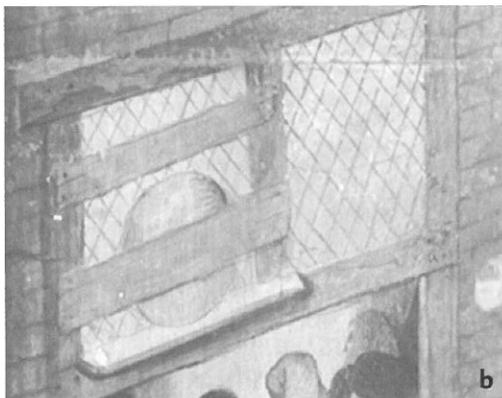
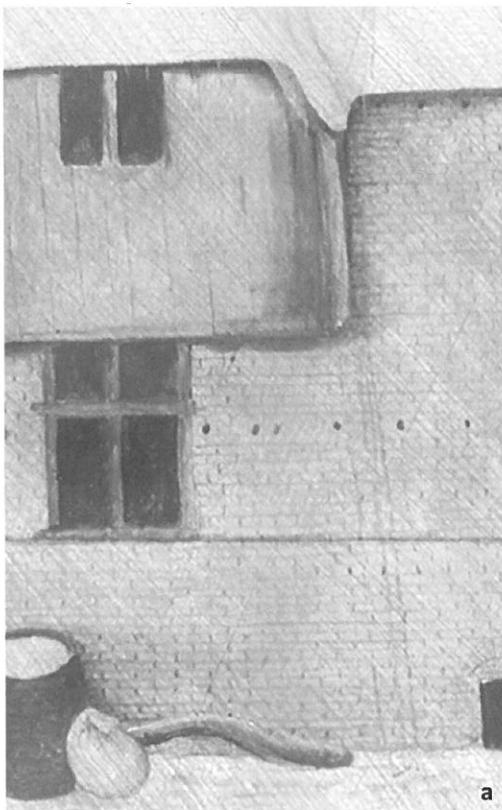
ill. 9 Dessin sous-jacent de la marmite, version d'Arras. Détail du montage RIR. Lignes effilées, sans doute dessinées à main levée au moyen d'un matériau sec. Les lignes semblent interrompues par la texture diagonale de l'imprimatura



ill. 10 Motifs du dessin sous-jacent abandonnés au stade de l'exécution peinte. Détails de montages RIR

- a pieux (Bonnefantenmuseum)
- b treillis courbe (Arras)
- c chien (Bruxelles)
- d roue (Vaduz)
- e fillette (Lons-le-Saunier)
- f tête coiffée d'un chapeau (Lons-le-Saunier)
- g roseaux le long de l'étang, en bas à droite (Caen)

90



à droite, a également été modifiée. La version de Lons-le-Saunier présente aussi, au stade du dessin sous-jacent, quelques retouches importantes, qui affectent notamment le dernier degré du pignon de la maison centrale et les contours de nombreux personnages. Dans la version du musée Mayer van den Bergh, la forme du panier à outils de Joseph a été agrandie dans le dessin. Dans la version du KMSK, la diagonale d'un toit en haut à droite a nettement changé de position. Dans les versions d'Arras, de Caen et de Lille, par contre, aucune retouche significative n'a été décelée au stade préparatoire, mais cette constatation peut s'expliquer par la visualisation relativement médiocre de leurs dessins sous-jacents à l'écran.

#### Omission de motifs du dessin sous-jacent au stade de la peinture

Certains motifs mineurs, qui figuraient dans le dessin sous-jacent, ont été abandonnés au stade de la peinture (ill. 10). Ces omissions varient d'une copie à l'autre. Les versions de Lille et de la collection particulière n'en comportent aucune, et il n'y en a qu'une seule claire dans la version de Vaduz.

Un exemple intéressant de motif abandonné est un cercle très approximatif de la maison centrale dans les versions de Bruxelles, du KMSK, du Bonnefantenmuseum et de Vaduz. Son identification en tant que roue n'est incontestable que dans la version de Vaduz (ill. 10d), où les rayons ont été dessinés. Ce motif ne se retrouve dans la couche picturale d'aucune des copies.

- Les versions du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier comportent l'une et l'autre – mais seulement au stade du dessin sous-jacent (ill. 10e) – une figure de petite fille, plantée en un même point de l'étang gelé, en haut à gauche. Presque au même endroit, la version de Bruxelles montre une fillette dans le dessin sous-jacent, mais dans une pose différente. Dans plusieurs autres copies, des fillettes apparaissent dans des attitudes similaires, tant au stade du dessin sous-jacent que dans la couche picturale.
- Les versions de Bruxelles et de Lons-le-Saunier présentent toutes les deux un chien dessiné mais non peint dans le haut de la composition, vers le centre (ill. 10c); le motif est à la fois dessiné et peint, dans plusieurs autres copies, excepté dans la version de Caen, où le chien est totalement absent.
- Dans le dessin sous-jacent des versions du KMSK et d'Arras, des lignes courbes constituent l'ébauche d'un treillis obturant une des fenêtres de l'auberge, en bas à gauche (ill. 10b). Dans les versions du Bonnefantenmuseum, du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier, ce détail apparaît tant dans le dessin sous-jacent que dans la couche picturale.

- Dans  
pieu:  
de t  
la pa  
(Il es  
le de  
dans  
pictu  
trans  
- Dan  
d'un  
raître  
en b:  
Elle  
copi  
mais  
de V  
sami  
- Dan  
res d  
sur l  
rose  
que  
Bru:  
des  
- Dan  
d'Ar  
de p  
égor  
stad  
été p  
du K  
Il est int  
mais no  
de la ver  
significa  
est étud  
  
Rectifica  
Toutes l  
lent des  
fection  
sin sous  
pictural  
dans la  
ou circu  
rettes, p  
diateme  
le panie  
bâtimer  
sions de  
formes  
souvent  
sion de  
arrondi  
ment de

- Dans la version du Bonnefantenmuseum, deux pieux, dessinés mais non peints, qui sont absents de toutes les autres versions, s'appuient contre la partie gauche de la maison centrale (ill. 10a). (Il est possible que ce motif soit présent dans le dessin sous-jacent de la version de Vaduz, mais, dans le réflectogramme de cette zone, la couche picturale n'est malheureusement pas suffisamment transparente.)
- Dans la version de Lons-le-Saunier, une tête coiffée d'un chapeau, que le dessin sous-jacent fait apparaître dans l'embrasure de la porte de l'auberge, en bas à gauche, a disparu dans la couche picturale. Elle ne se retrouve d'ailleurs dans aucune des autres copies (ill. 10f). (Il y a peut-être une forme dessinée mais non peinte, au même endroit, dans la version de Vaduz, mais le réflectogramme n'est pas suffisamment précis pour nous donner une certitude.)
- Dans la version de Caen, quelques traits sommaires dans le dessin sous-jacent suggèrent des roseaux sur le bord de l'étang en bas à droite (ill. 10g). Des roseaux sont visibles tant dans le dessin sous-jacent que dans les couches picturales de la version de Bruxelles, ainsi que dans les couches picturales des versions de Lille et de Vaduz<sup>76</sup>.
- Dans la version de Caen, et peut-être dans celles d'Arras et du Bonnefantenmuseum, un couteau de petite taille, attaché à la ceinture de l'homme qui égorge le verat en bas à gauche, n'apparaît qu'au stade du dessin sous-jacent. Ce même couteau a été peint dans les versions de Bruxelles, de Vaduz, du KMSK et de la collection particulière<sup>77</sup>.

Il est intéressant de noter que tous ces détails dessinés mais non peints sont présents dans la couche picturale de la version originale de Pieter Bruegel l'Ancien. Leur signification pour l'analyse de la succession des copies est étudiée en détail ci-dessous.

#### Rectifications de tracé au stade de la peinture

Toutes les versions du *Dénombrement de Bethléem* révèlent des retouches mineures, des corrections, des perfectionnements et des ajustements de tracé entre le dessin sous-jacent et les différents stades de l'exécution picturale, comme par exemple les positions des pieds dans la neige, les bords des tissus, les formes elliptiques ou circulaires tels les roues et les chargements des charrettes, particulièrement une roue de charrette immédiatement à droite de l'arbre à l'enseigne du Cygne, le panier à outils en osier de Joseph et les contours des bâtiments, des toits et des arbres. Parfois, les dimensions des cheminées sont légèrement réduites ou leurs formes modifiées. Quant aux drapés complexes, ils sont souvent simplifiés au stade de la peinture. Dans la version de la collection particulière, par exemple, le départ arrondi du pli dans la partie supérieure gauche du vêtement de la Vierge a disparu.



Dans la copie de Lons-le-Saunier, des changements assez importants sont survenus en cours de peinture. Ainsi, une figure sur la glace, portant un grand panier, a été déplacée vers le haut d'un centimètre à peu près – modification significative pour ce motif à petite échelle – et la roue, au centre du tableau, a été glissée vers le haut et vers la droite (ill. 11). Cette roue apparaît intégralement dans le dessin sous-jacent, mais, dans la couche picturale, son tiers inférieur est enfoui dans la neige. Plusieurs personnages ont été rectifiés au stade de la peinture, très probablement parce qu'ils ne sont que sommairement indiqués dans le dessin sous-jacent. Il en va de même pour les figures de la version de Bruxelles. De nombreuses retouches significatives ont aussi été relevées dans la version du Bonnefantenmuseum, entre autres une des lignes verticales de la maison centrale, située à l'extrême droite, qui a été peinte à un centimètre à peu près à gauche de son tracé dessiné, ainsi que la cheminée de la même maison, dont la taille s'est nettement réduite par rapport à l'ébauche (ill. 8).

#### Variations stylistiques dans les dix copies

Comme nous l'avons montré, la même technique de dessin sous-jacent a été exploitée dans toutes les copies. Le fait qu'il s'agit de copies atténue probablement les singularités de style et l'interprétation est parfois rendue difficile à cause de la qualité inégale des réflectogrammes. Néanmoins, des particularités stylistiques peuvent parfois être observées.

ill. 12 Dessin sous-jacent des têtes d'hommes en bas à gauche. Détails de montages RIR. Remarquons la facture libre du dessin  
a Vaduz  
b Bruxelles



**Bruxelles** Le dessin sous-jacent se révèle plus fidèle à la réalité et plus spontané que celui de la plupart des autres copies, l'artiste ayant probablement suivi autant sa propre inspiration que le modèle. Du point de vue anatomique, les personnages sont bien conçus. Les esquisses sont souvent énergiques et nerveuses, composées de traits courts et saccadés. Les hachures, là où elles sont présentes, sont libres et spontanées.

**Vaduz** Le dessin sous-jacent présente de nombreuses zones à la fois esquissées et nerveuses, dont la qualité se rapproche de celle de la version de Bruxelles. De même, pour les personnages grands et moyens, le style du dessin sous-jacent évoque celui de Bruxelles (ill. 12). Les poules ont été dessinées de manière comparable dans les deux versions, en traits courts et rudimentaires (ill. 5). Il en va de même pour le chapeau de Joseph. Considérées conjointement, ces similitudes stylistiques suggèrent que, dans les versions de Bruxelles et de Vaduz, le dessin sous-jacent est de la même main. Dans la version de Vaduz, toutefois, la couche picturale absorbe fortement l'infrarouge, de sorte que le dessin sous-jacent est masqué à certains endroits, phénomène qui empêche une comparaison complète.

**Lille** Le dessin sous-jacent n'apparaît pas aussi clairement à l'infrarouge que dans les autres versions, sans doute à cause du support de toile. Là où il est visible, cependant, il peut être décrit comme soigné, très précis

ill. 13 Dessin sous-jacent de l'égorgement du cochon, en bas à gauche, version Lons-le-Saunier. Détail du montage RIR. Le dessin a été exécuté rapidement et avec assurance



par endroits, mais présentant d'importantes ondulations dans l'architecture, surtout dans la partie supérieure droite. Les ombres des vêtements sont localisées par des hachures appliquées librement.

**Lons-le-Saunier** Le dessin sous-jacent ne ressemble en rien à celui des autres copies. Rapide et assuré, il témoigne du métier de l'artiste qui simplifie par endroits les petits détails, par exemple les jambes et les mains des figures (ill. 13), le boisage de la maison en haut à droite (ill. 14) et les poules (ill. 5). L'existence de ces raccourcis implique que, même au stade de la peinture, un modèle a servi de référence. L'architecture est indiquée de façon sommaire par des contours ondulants et souvent incomplets (ill. 14). Les grandes charrettes du centre, dans la partie inférieure, sont ébauchées de façon plus lacunaire que dans la plupart des autres versions. De même, les contours du paysage sont plus griffonnés que dans d'autres copies (ill. 30).

**Bonnefantenmuseum** Le dessin sous-jacent est difficile à caractériser, d'autant plus que le réflectogramme à l'infrarouge est dominé par des traces diagonales provenant de l'imprimatura. Il est sommaire par endroits – l'artiste élaborant ses contours en cours de

ill. 14 Maison à colombages. Les indications des colombages dans le dessin sous-jacent de Lons-le-Saunier sont schématiques. Dans la version du musée Mayer van den Bergh, ce détail de l'exécution peinte correspond parfaitement au dessin sous-jacent.

- a dessin sous-jacent Lons-le-Saunier
- b dessin sous-jacent Mayer van den Bergh
- c couche picturale Mayer van den Bergh



travail – et plus précis çà et là. Dans l'architecture, les tracés des bâtiments au centre et à droite sont plus hésitants et sommaires que ceux des constructions de gauche. Les premiers ont subi certaines retouches au stade du dessin sous-jacent (ill. 8). En ce qui concerne les personnages, les plis sont peu détaillés et les hachures rares, à quelques exceptions près, par exemple les traits courts dessinant les contours du chapeau qui coiffe l'homme dans le coin inférieur droit. Le dessin sous-jacent est très schématique et stylisé par endroits, peu fidèle à la réalité, par exemple dans le cas des poules (ill. 5).

KMSK L  
et sans h  
grande é  
ses ligne  
les cont  
décrite c  
nombre  
la partie  
dans le c  
marquer  
ment de

Mayer v  
rapidité  
jacent ne  
de la con  
figures. C  
celle-ci n  
dans les  
a manife  
rect, par  
le charge  
partie in  
teau du p  
à droite,  
droite. C  
de façon  
Les omb  
des hach  
du dessin  
sur elles-  
du dessin  
de la vers  
de maniè

Collecti  
soit à la f  
l'anatom  
que dans  
renforce  
de la vers  
évoquer l  
rapproch  
(ill. 36),  
du bas d  
droit (ill.  
quer cert  
exemple  
d'un cert  
d'osier q  
en bas à  
de l'aube

Caen Le  
miner en  
qui affect

**KMSK** Le dessin sous-jacent a été exécuté avec soin et sans hâte. Tout en dessinant, l'artiste vise la plus grande exactitude possible et il lui arrive de renforcer ses lignes. Une manière particulière de suggérer les contours, en utilisant une notation qui pourrait être décrite comme des hachures jointes, apparaît dans de nombreux motifs, notamment un bâtiment rond dans la partie supérieure gauche, ainsi que le dos de l'homme dans le coin inférieur droit (ill. 35). De longs traits droits marquent l'ombre sur le toit de la fenêtre en encorbellement de la maison centrale.

**Mayer van den Bergh** Les contours sont exécutés avec rapidité et assurance (ill. 14) ; toutefois, le dessin sous-jacent ne témoigne pas d'une bonne compréhension de la construction des formes ou de l'anatomie des figures. Contrairement à la plupart des autres copies, celle-ci ne présente ni ondulations ni traits nerveux dans les esquisses architecturales. Par endroits, l'artiste a manifestement tâtonné avant de trouver le tracé correct, par exemple en ce qui concerne la maison centrale, le chargement de la grande charrette, au centre de la partie inférieure du tableau, le bord inférieur du manteau du petit bonhomme qui contemple l'étang, en bas à droite, et l'ébauche du tonneau, également en bas à droite. Certaines formes sont dessinées rapidement, de façon schématique, par exemple les poules (ill. 5). Les ombres des figures sont souvent indiquées par des hachures. Dans les contours du paysage, les lignes du dessin sous-jacent tournent de manière fantaisiste sur elles-mêmes à certains endroits. Bien que le style du dessin sous-jacent ne soit pas sans rappeler celui de la version du KMSK, les formes sont ébauchées de manière plus grossière.

**Collection particulière** Quoique le dessin sous-jacent soit à la fois détaillé et très assuré, il est rare qu'il saisisse l'anatomie de façon correcte. Tant dans l'architecture que dans les figures, l'artiste a multiplié les retouches et renforcements de la ligne en cours de dessin. Avec celui de la version d'Arras, c'est le seul dessin sous-jacent à évoquer les ombres denses au moyen de lignes assez rapprochées, comme dans le cas de la porte de l'église (ill. 36), du sommet de la tour et de la partie intérieure du bas du manteau de l'homme dans le coin inférieur droit (ill. 35). Curieusement, l'artiste a négligé d'indiquer certains détails au stade du dessin sous-jacent, par exemple les troncs ou les branches des arbres à partir d'un certain niveau au-dessus de l'horizon, un panier d'osier qui passe de main en main par-dessus les têtes, en bas à gauche (ill. 7), et les glaçons au bord du toit de l'auberge.

**Caen** Le style du dessin sous-jacent est difficile à déterminer en raison de l'état médiocre de la couche picturale, qui affecte la qualité de l'image infrarouge. Les lignes

visibles du dessin sous-jacent sont de belle facture, nerveuses et souvent effilées. Dans l'architecture, les contours n'ondulent pas vraiment, mais les lignes, rarement droites, présentent souvent un aspect fébrile.

**Arras** Bien que difficile à voir en de nombreux endroits, le dessin sous-jacent peut être décrit comme simple et hésitant, l'artiste renforçant et corrigeant certains contours en cours de travail. Le motif des poules fournit un bon exemple du style du dessin sous-jacent de la version d'Arras (ill. 5). Les tracés architecturaux « vacillent » çà et là, mais, de façon générale, ils sont relativement droits. Comme dans la version de la collection particulière, l'artiste a représenté l'ombre dense de la porte de l'église au stade du dessin. Dans certaines étoffes, les nuances de couleur sont suggérées par des hachures.

**Réflexions en matière d'attribution** Les variations stylistiques du dessin sous-jacent relevées dans les différentes copies suggèrent qu'à ce stade de la production de la série, il y avait plus d'un artiste impliqué dans l'opération. A en juger par la maîtrise de la forme qui caractérise les versions de Bruxelles et de Vaduz, ainsi que par les similitudes des lignes du dessin sous-jacent, ces deux copies pourraient être de la même main, bien que le dessin sous-jacent de la version de Vaduz n'apparaît pas suffisamment à la réflectographie à l'infrarouge pour permettre une comparaison détaillée. Le dessin sous-jacent de la version de Lons-le-Saunier, exécuté avec rapidité et assurance, révèle une personnalité artistique toute différente, qui ne se manifeste dans aucune autre copie. Les autres versions présentent diverses particularités stylistiques, mais leur attribution à des artistes distincts est problématique et requiert une étude plus poussée.

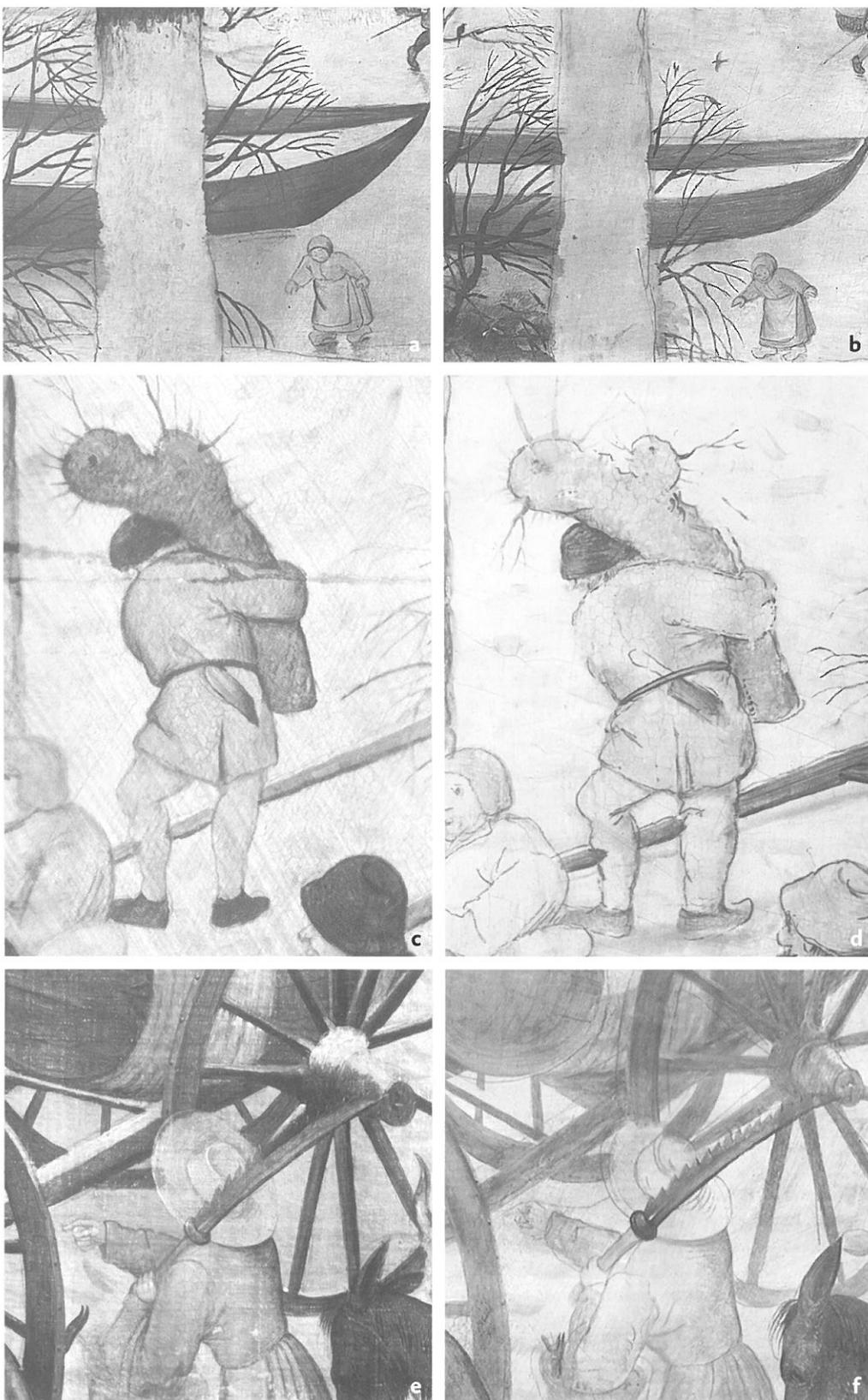
#### Couche picturale

Comme la condition matérielle<sup>78</sup> des différentes versions varie considérablement, il convient de faire preuve de prudence dans l'appréciation de leurs qualités picturales respectives. Néanmoins, la restauration récente de la majorité des tableaux devrait grandement faciliter, pendant l'exposition, l'examen comparatif de leurs techniques picturales et de leurs styles.

#### Recours aux réserves

Dans toutes les copies, l'artiste a soigneusement appliqué ses couches picturales selon les contours du dessin sous-jacent, en réservant des emplacements destinés aux formes à suivre. La radiographie et la réflectographie à l'infrarouge<sup>79</sup> ne laissent aucun doute sur cette méthode de travail, qui facilite la déduction de l'ordre dans lequel ont été peints les différents motifs de la composition (ill. 15).

ill. 15 Réserves dans la couche picturale. Détails du montage RIR  
a-b arbre réservé dans le bateau: collection particulière [cat. 10]  
et KMSK  
c-d jambe réservée dans un des limons de la charrette:  
Bonnenfantenmuseum et Bruxelles  
e-f chapeau réservé dans une roue de la charrette: Lille et Lons-  
le-Saunier



Le ciel de fond et les zones de neige (paysage et toits) ont été appliqués en premier lieu, des emplacements restant libres pour toutes les figures grandes et moyennes, l'architecture, les charrettes, les principaux troncs d'arbres et certaines branches latérales, ainsi que des motifs de petite taille, comme les enseignes des auberges et les poules qui picorent au premier plan. Même des motifs plutôt insignifiants, comme le pichet sur le mur de l'auberge, en bas à gauche, sont parfois réservés. Cependant, certaines formes ont dû paraître trop ténues pour être réservées, bien qu'elles aient été prévues dans le dessin sous-jacent. C'est le cas pour les personnages à petite échelle situés sur la glace et le bord supérieur de l'étang en haut à gauche. Certaines branches d'arbre n'ont pas non plus fait l'objet d'une réserve. Ainsi, dans les versions d'Anvers, une grosse branche latérale, appartenant à l'arbre du centre, a manifestement été peinte par-dessus le toit et la cheminée d'une maison, une légère abrasion de la branche révélant des coups de pinceau plus larges, caractéristiques de la peinture du toit sous-jacent. Observation qui confirme le fait que le toit a été peint avant l'arbre. De même, le bateau au centre gauche de la composition a, de toute évidence, été peint avant les arbres, car la peinture du bateau déborde légèrement sur l'espace réservé pour l'arbre. Par ailleurs, il ne fait aucun doute que le chapeau de Joseph a été peint après les charrettes du premier plan: l'emplacement qui lui est destiné a été minutieusement réservé dans la peinture plus foncée de la roue d'une des charrettes, qui empiète légèrement sur l'espace réservé au chapeau. Même chose pour l'homme portant une souche d'arbre, à gauche du groupe de charrettes qui occupe le centre de la partie inférieure du tableau. Il a été peint après les limons de la charrette, dont la peinture recouvre partiellement l'espace réservé à ses jambes. Dans la version de Bruxelles, une petite figure humaine en haut à droite n'a bénéficié d'une réserve que pour la partie supérieure de son corps, de sorte que le bas du personnage a une couleur étrangement plus claire, qui laisse transparaître le scintillement de la neige.

Dans certaines versions, les réserves dans la couche de neige ont été laissées à nu ou légèrement frottées, afin de suggérer des éléments lointains du paysage. En pareil cas, l'imprimatura tient lieu de couche picturale finale, par exemple pour le sentier près de l'église et pour la rivière à l'horizon (ill. 34).

La technique des réserves ménagées dans les couches picturales initiales préserve l'effet de luminosité produit par la couche de fond et l'imprimatura, tout en évitant, d'un point de vue plus pratique, les délais de séchage prolongés entre les couches. L'atelier de Pieter Brueghel le Jeune utilisait un système de réserves dans les tableaux à petite échelle comme dans les œuvres de grand format, et pour une vaste gamme de sujets<sup>80</sup>. La méthode consistant à réserver dans la

couche de l'original, b

**Palette**

La palette du *Dénouement* de la version de Bruxelles est caractérisée par les figures qu'elle illumine d'un rouge vif, à la scène aux têtes vêtues de couleurs blanches, à l'absence de la couleur.

La couleur du Jeune à l'origine de son père est dans l'original, le vêtement est devenu ce que porte l'original.

Pour le *Dénouement* ne sont pas la version de Bruxelles, souvent représentée de grande taille, tue un bon me est hab avec corselet blanc, ainsi. Dans les copies, les couleurs sont inversées, verte et jaune que le corselet est blanc. Une fois planté du tableau, le cape bleu-vert, culinaire blanchiment, un chapeau.

Les motifs des copies sont sonnants. Le couchant de la version de Bruxelles. Les poules en haut à gauche, dans les copies de l'original. I

couche de fond des emplacements où insérer différents motifs était également pratiquée par Pieter Bruegel l'Ancien, bien que de façon moins systématique.

#### Palette

La palette de Pieter Bruegel le Jeune dans ses copies du *Dénombrement de Bethléem* diffère intrinsèquement de la version originale de son père. Au lieu du déploiement de couleurs sourdes et de tonalités subtiles qui caractérise la composition de Bruegel l'Ancien, où les figures se fondent dans le paysage sensible et glacé qu'illuminent les derniers rayons d'un soleil couchant d'un rouge ardent, les versions du fils présentent une scène aux tons contrastés, rehaussée de personnages vêtus de couleurs vives – rouge, jaune, bleu, vert et blanc –, à une heure de la journée difficile à préciser en l'absence du soleil couchant<sup>81</sup>.

La seule figure pour laquelle Pieter Bruegel le Jeune a invariablement respecté la couleur choisie par son père est la Vierge, dont le vêtement est bleu, tant dans l'original que dans les copies. Néanmoins, le sous-vêtement de couleur crème qu'elle porte dans l'original est devenu rouge dans les copies. Par contre, le ballot que porte le personnage masculin en bas à droite, rouge dans l'original, reste rouge dans les copies.

Pour la plupart, les personnages des copies du *Dénombrement de Bethléem* dues à Bruegel le Jeune ne sont pas habillés des mêmes couleurs que dans la version originale. Mais les nouvelles couleurs sont souvent reproduites dans toutes les copies. Le couple de grande taille, dans le coin inférieur droit, en constitue un bon exemple. Dans la version originale, l'homme est habillé en gris-noir et la femme porte une robe avec corselet noir, jupe rouge, jupon vert et tablier blanc, ainsi qu'un chapeau noir sur une coiffé blanche. Dans les copies, l'homme porte un manteau brun et les couleurs du vêtement de la femme sont pratiquement inversées par rapport à l'original, la jupe devenant verte et le jupon rouge. Le tablier a viré au bleu, tandis que le corselet et le chapeau sont restés noirs et la coiffé blanche. Un autre exemple est le personnage qui observe les plantes dans le jardin du lépreux, au centre droit du tableau. Dans l'œuvre originale, il porte une longue cape bleu-vert, une chemise blanche et un chapeau circulaire blanc; dans les copies, il porte une cape jaune richement décorée, une chemise bleu foncé ou verte et un chapeau circulaire blanc constellé de marques.

Les modifications de couleurs entre l'original et les copies concernent aussi d'autres motifs que les personnages. Le changement le plus évident est le soleil couchant rouge vif, absent de toutes les copies sauf la version du KMSK, où il est peint en jaune (ill. 16, 17). Les poules qui picorent au-dessus du bateau immergé, en haut à gauche, sont rehaussées de couleurs vives dans les copies, alors qu'elles sont d'un brun terne dans l'original. Dans les copies, les flammes des deux petits

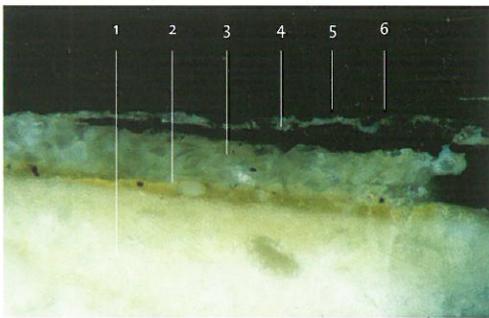


feux sont avivées de tons éclatants, jaunes et rouges, opposés au blanc tirant sur le jaune de l'original. De surcroît, le sang rouge du cochon est plus abondant dans les copies que dans l'original.

Les couleurs de certains tissus varient d'une copie à l'autre. Ces changements touchent essentiellement les personnages petits et moyens. Par exemple, les tabliers des femmes et des enfants sont tour à tour blancs et bleus, tandis que, pour les chausses, les bonnets et les jupes, le rouge alterne avec le brun clair et le gris foncé. Lorsqu'on étudie ces variations de couleurs dans le contexte de la série complète des treize copies connues, on voit émerger certains groupements de copies similaires (voir ci-dessous, *Le procédé de copie*).

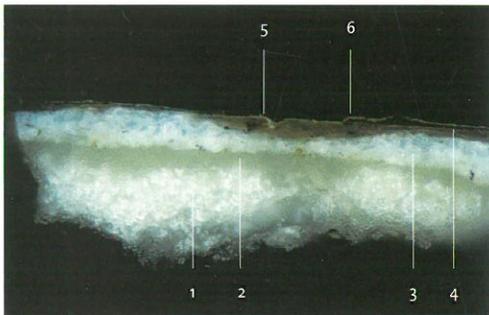
#### Structure de la couche picturale et analyse des pigments

Les trois copies des collections publiques belges ont fait l'objet de coupes transversales<sup>82</sup>, qui ne montrent qu'une ou deux fines couches de peinture par-dessus la couche préparatoire et l'*imprimatura* (ill. 18).



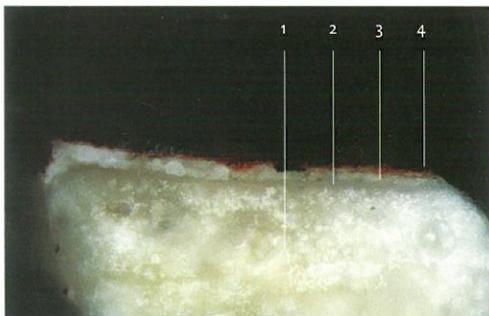
- A Bruxelles: branche enneigée dans le ciel
- 6 neige (blanc de plomb, carbonate de calcium, pigments de terre)
  - 5 neige (blanc de plomb)
  - 4 arbre (pigments de terre, terre d'ombre, pigments à base de cuivre)
  - 3 ciel (smalt, blanc de plomb)
  - 2 imprimatura (blanc de plomb, carbonate de calcium, pigments de terre, terre d'ombre)
  - 1 couche préparatoire (carbonate de calcium)

(facteur d'agrandissement original: x 400)



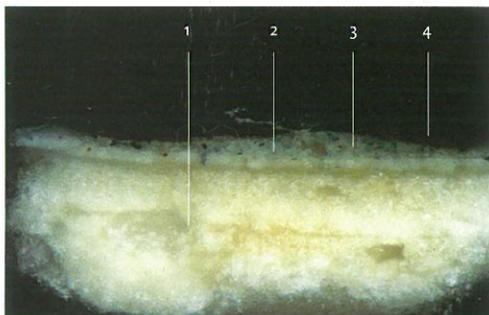
- B KMSK: ciel
- 6 vernis
  - 5 arbre (particules noires)
  - 4 ciel (smalt, blanc de plomb)
  - 3 couche de fond grise, probablement le prolongement de l'imprimatura (blanc de plomb, carbonate de calcium)
  - 2 mince imprimatura (fusain, ocre)
  - 1 couche préparatoire (carbonate de calcium)

(facteur d'agrandissement original: x 400)



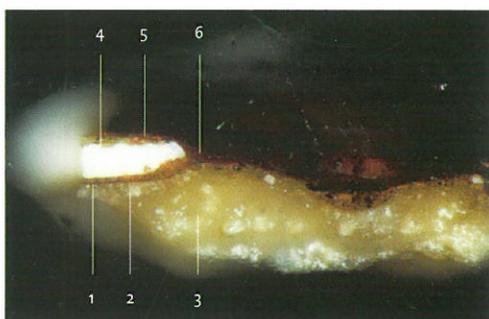
- C KMSK: mur en brique de l'auberge
- 4 couleur brique (terre rouge, particules noires)
  - 3 couche de fond grise, probablement l'imprimatura (blanc de plomb, carbonate de calcium, particules noires)
  - 2 liant
  - 1 couche préparatoire (carbonate de calcium)

(facteur d'agrandissement original: x 400)



- D KMSK: étang gelé en bas à droite
- 4 glace blanc-bleu (blanc de plomb, azurite, ocre jaune)
  - 3 couche de fond grise, probablement l'imprimatura (blanc de plomb, carbonate de calcium, pigments de terre)
  - 2 liant
  - 1 couche préparatoire (carbonate de calcium)

(facteur d'agrandissement original: x 400)



- E Mayer van den Bergh: arbre enneigé, bord supérieur
- 6 couche brune (pigments de terre, vermillon, carmin, blanc de plomb, carbonate de calcium, pigments de terre)
  - 5 couche(s) brune(s), riche en liant (terre)
  - 4 rehaut blanc (blanc de plomb)
  - 3 couche brune (terre d'ombre, pigments de terre, carbonate de calcium, blanc de plomb)
  - 2 couche de fond, probablement l'imprimatura
  - 1 couche préparatoire (carbonate de calcium)

(facteur d'agrandissement original: x 400)

Dans le ciel et la neige, l'analyse au microscope par coupe transversale<sup>83</sup> a fait apparaître des pigments et une structure picturale similaires. Dans les trois versions analysées, le ciel bleu clair s'est avéré composé d'une seule fine couche de peinture, contenant surtout du blanc de plomb et un pigment, le bleu de smalt, par-dessus la préparation et l'imprimatura (ill. 18A et 18B). Il est intéressant de souligner que la restauration de la version de Bruxelles a révélé une bande de peinture bleu clair le long du bord supérieur, dans une zone protégée de la lumière par l'encadrement. Le reste du ciel a une nuance grisâtre, peut-être due à la décoloration du smalt<sup>84</sup>. Quant à la couleur de la neige, dans tous les échantillons, elle résulte d'un mélange simple, composé principalement de blanc de plomb et de particules noires, auxquels s'ajoutent parfois un peu de craie et d'azurite.

Dans la version du KMSK, la brique rouge de l'auberge a été obtenue au moyen de fines couches de peinture (ill. 18C). La couche inférieure, qu'il s'agisse de l'imprimatura ou d'une couche de fond, est faite de blanc de plomb et de craie. Un pigment à base d'oxyde de fer et quelques particules noires ont été identifiés dans la couche supérieure rouge. Le pigment à l'oxyde de fer est probablement responsable de la coloration rouge de la couche supérieure, puisque aucune trace de vermillon n'y a été détectée.

La mare gelée dans la partie inférieure droite de la version du KMSK consiste en une fine couche bleu clair contenant de l'azurite, du blanc de plomb et de l'ocre jaune (ill. 18D).

Dans la version Mayer van den Bergh, un rehaut neigeux sur un arbre situé dans la zone du ciel a révélé une structure complexe (ill. 18E). L'arbre est constitué de plusieurs couches fines, dont certaines sont plus riches en liant que d'autres, et qui contiennent de la terre d'ombre, de l'ocre, de la craie et de petits grains de blanc de plomb. A ces couches se superpose un rehaut de blanc de plomb pur, surmonté d'une mince couche brune transparente contenant du vermillon, un pigment à l'oxyde de fer, une laque et quelques particules noires. Dans la version de Bruxelles, un échantillon prélevé sur une branche d'arbre couverte de neige, qui se détache sur le ciel dans la partie supérieure droite, a montré une couche unique de peinture pour le ciel, composée de blanc de plomb et de smalt, avec par-dessus une couche de peinture brune représentant l'arbre, qui renferme un pigment à base de cuivre, un pigment ferreux et une terre d'ombre, le tout recouvert de neige, c'est-à-dire d'une fine couche de blanc de plomb, suivie d'une couche d'un blanc bleuté, renfermant du blanc de plomb, un pigment à base de fer et du calcium (ill. 18A).

Pour des raisons éthiques, les tissus et les personnages n'ont pas été soumis à une analyse par coupe transversale<sup>85</sup>. Mais l'analyse visuelle suggère que les vêtements sont généralement composés d'une seule

couche de linéaires o peinture tr ratifs et le

Dans tent une de le mauve o physique s Cette déco les version seum et de de Vaduz e elle touche originale c gel l'Ance structure c fication pe comme de Il s'agit en tableaux d du rouge e les œuvres La Tavernu (1500-154 inv. 345) d selon tout fréquemr Brueghel

Facture pi De même de leurs de brement de large mesu dans leur g de l'atelier de ce style fine ligne p comme da des couleu tion des ét gnées de r culins son traits de p le bord inf gné de pet autres tecl le frais » p dans le loi encore hu la neige, o ture grise- de la neige gérées par à l'aide d'u Certains l

couche de peinture opaque, sur laquelle des détails linéaires ont été apportés par endroits, à l'aide d'une peinture transparente ou opaque, pour les motifs décoratifs et les contours.

Dans la plupart des versions, les rouges vifs présentent une décoloration plus ou moins importante vers le mauve ou le noir, caractéristique du changement physique subi au fil du temps par le pigment vermillon. Cette décoloration est particulièrement gênante dans les versions de Bruxelles, du KMSK, du Bonnefantenmuseum et de Lille. Elle ne semble pas affecter les versions de Vaduz et du musée Mayer van den Bergh. Par contre, elle touche aussi certaines étoffes rouges de la version originale du *Dénombrement de Bethléem* de Pieter Brueghel l'Ancien. Elle a été rattachée à une modification de la structure cristalline du pigment vermillon. Cette modification peut être due à une série de facteurs accessoires, comme des impuretés minérales, la chaleur et la lumière<sup>86</sup>. Il s'agit en tout cas d'un phénomène fréquent dans les tableaux de Pieter Brueghel le Jeune. La décoloration du rouge en mauve a été observée par l'auteur dans les œuvres d'autres peintres flamands, par exemple *La Taverne* (Anvers, KMSK, inv. 875) de Jan van Amstel (1500-1540) et *Devant une taverne* (Anvers, KMSK, inv. 345) de David Teniers le Jeune (1610-1690). Mais, selon toute apparence, ce phénomène se produit plus fréquemment et dans une plus large mesure chez Brueghel le Jeune que chez d'autres artistes.

#### Facture picturale

De même qu'elles présentent des similitudes au niveau de leurs dessins sous-jacents, les dix copies du *Dénombrement de Bethléem* partagent, dans une plus ou moins large mesure, certaines techniques picturales. Prises dans leur globalité, ces techniques caractérisent le style de l'atelier de Brueghel le Jeune. Une expression typique de ce style est la délimitation des motifs, au moyen d'une fine ligne peinte, afin de préciser une forme ou un geste, comme dans les bandes dessinées modernes. La plupart des couleurs ont des contours bruns ou noirs, à l'exception des étoffes rouges, qui sont généralement soulignées de rouge transparent. Les traits des visages masculins sont ordinairement « dessinés » au moyen de fins traits de peinture noire. Dans les visages féminins, le bord inférieur de l'orbite est systématiquement souligné de petites touches verticales blanches. Parmi les autres techniques courantes, il faut citer le travail « dans le frais » pour certains détails mineurs, comme les arbres dans le lointain, couramment exécutés sur la peinture encore humide du ciel (ill. 30), et les traces de pas dans la neige, obtenues par l'introduction d'un peu de peinture grise dans la peinture blanche encore fraîche de la neige. Ça et là, les coutures des vêtements sont suggérées par des lignes incisées dans la peinture fraîche à l'aide d'un instrument pointu, sans ajouter de peinture. Certains bleus profonds se distinguent par un même

aspect « brossé », et le dos du pinceau ou un autre instrument dur peut avoir été utilisé, à l'occasion, pour créer des effets de texture (ill. 19)<sup>87</sup>. Les rehauts et autres détails secondaires, par exemple les ornements brodés de certains vêtements, sont souvent ajoutés tardivement au cours du processus pictural, sur de la peinture sèche.

#### Variations stylistiques entre les copies

Malgré les similitudes de touche, certaines différences-clés dans le style des dix copies du *Dénombrement de Bethléem* suggèrent qu'elles ne sont pas toutes de la même main.

**Bruxelles** La facture, le rendu de l'anatomie et la bonne compréhension des gestes font incontestablement de cette version une des plus parfaites de la série. Les visages sont particulièrement expressifs. Ces qualités se retrouvent dans de nombreux motifs. Malgré une perte significative de la couche picturale, la récente restauration du tableau révèle, dans l'application de la peinture, un raffinement et une subtilité précédemment masqués par une épaisse couche de vernis jaune et de surpeint décoloré.

**Vaduz** Cette version, manifestement en meilleur état que celle de Bruxelles, présente un style pictural similaire. Les visages et les gestes sont tout aussi expressifs et bien compris. De même, les draperies sont exécutées avec maîtrise et délicatesse.

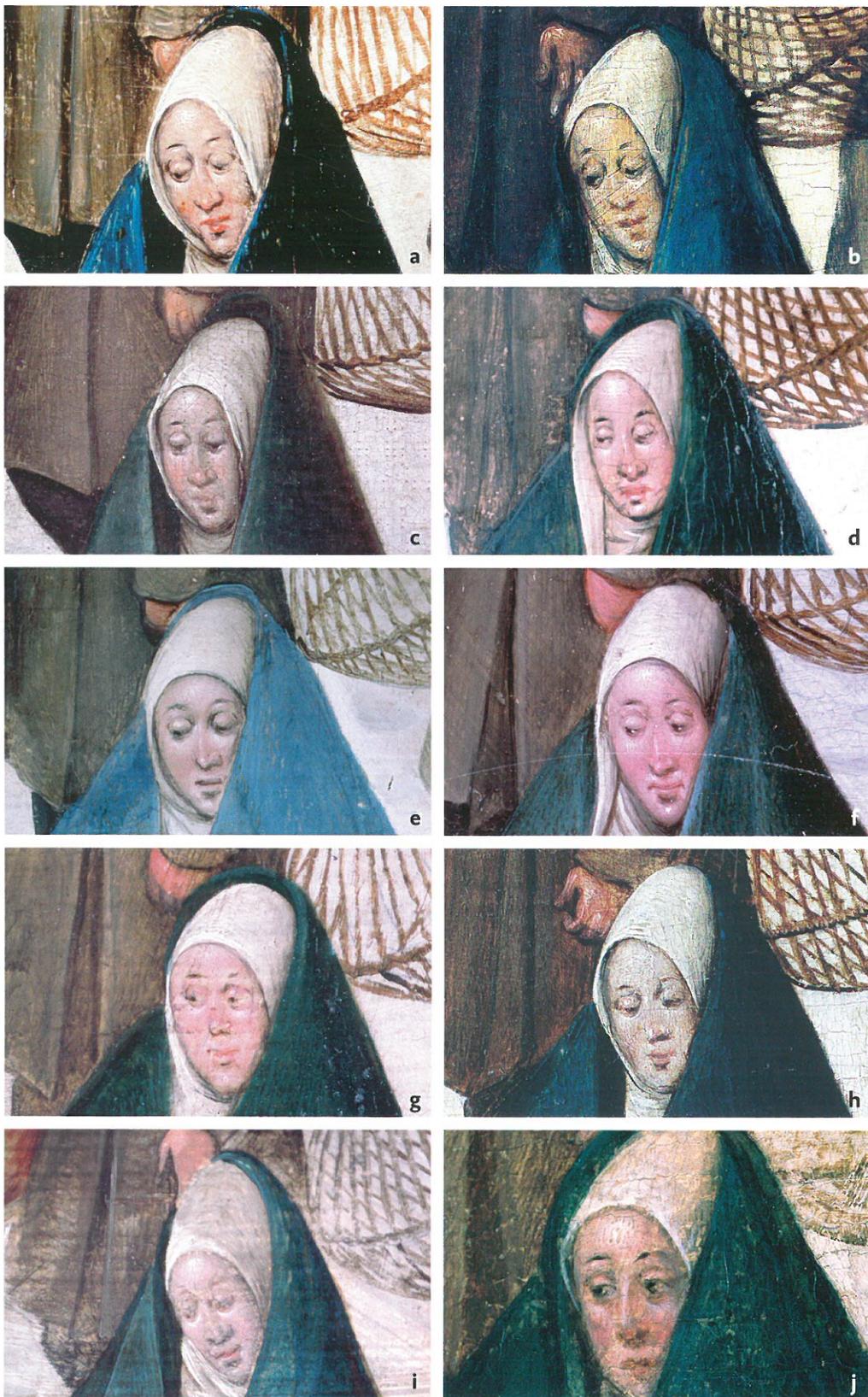
**Lille** Comme les copies de Bruxelles et de Vaduz, cette version se distingue par la qualité tridimensionnelle de ses personnages. L'anatomie est généralement bien conçue et les petits détails sont rendus d'un pinceau délicat, avec un modelé subtil. Les visages sont souvent d'une grande expressivité. Néanmoins, certains motifs révèlent des problèmes de proportions, par exemple l'homme qui porte un panier sur son dos, à l'arrière du groupe de trois cheminant dans la partie inférieure droite de l'étang gelé, en haut à gauche. La version de Lille montre aussi moins de spontanéité dans la touche que celles de Bruxelles et de Vaduz. Mais le caractère pictural du style peut avoir été influencé par le fait que le tableau est peint sur toile et non sur panneau.

**Lons-le-Saunier** De toutes les copies, c'est celle de Lons-le-Saunier qui se distingue par le traitement le plus habilement stylisé des formes et des figures, peu soucieux de la réalité anatomique. Les figures sont peintes de manière rapide et assurée avec des contours fluides et une tendance à arrondir les angles des draperies. Cela confère une apparence à la fois conventionnelle et soignée, caractéristique – comme les visages simples et figés – du style de l'atelier de Brueghel le Jeune. L'artiste simplifie aussi les plis des coiffures, et le recours aux hachures est habituel en cours d'exécution.

ill. 19 Femme tenant une poêle, couche picturale KMSK. Détail du cat. 2. Sans doute un instrument pointu a-t-il été utilisé pour créer des effets de texture dans la peinture bleue du tablier



- a Vaduz
- b Bruxelles
- c Lille
- d Mayer van den Bergh
- e KMSK
- f Bonnefantenmuseum
- g Lons-le-Saunier
- h collection particulière [cat. 10]
- i Caen
- j Arras



**Bonnefantenmuseum** Dans cette version, les visages sont inexpressifs et tout en rondeurs, avec des joues, des mentons et des fronts luisants. Les figures humaines sont plutôt stéréotypées et les drapés peu convaincants. En outre, les proportions anatomiques sont souvent erronées, avec des têtes tassées sur les cous ou trop petites par rapport aux corps.

**KMSK** Bien que cette version soit très réussie sous bien des aspects, il manque aux personnages, parfois mal proportionnés, la subtilité propre aux versions de Bruxelles et de Vaduz.

**Mayer van den Bergh** Dans cette version, les détails sont relativement moins raffinés que dans la plupart des autres copies, et la touche plus grossière. Les visages sont stéréotypés et inexpressifs et les personnages, aux proportions anormales, adoptent souvent des postures maladroitement. En de nombreux endroits, néanmoins, la touche et la structure des draperies ressemblent fortement à celles de la version d'Anvers.

**Collection particulière** Cette version présente certaines particularités stylistiques qui la distinguent des autres, entre autres une couche picturale plus épaisse et un niveau de finition particulièrement élevé. Cependant, l'artiste ne comprend pas toujours la signification des gestes et des motifs, et son rendu de l'anatomie est loin d'être convaincant.

**Caen** La couche picturale est tellement usée qu'une évaluation fiable du style de l'artiste est impossible. Les visages sont représentés avec une certaine maîtrise et un grand luxe de détails anatomiques. Par contre, les figures humaines sont souvent caricaturales et mal proportionnées, et elles présentent, par endroits, un aspect étiré ou ténu. Leurs contours peints sont parfois excessifs et stylisés<sup>88</sup>.

**Arras** Comme pour la version de Caen, le mauvais état du tableau empêche d'évaluer correctement le style de l'artiste. Toutefois, les visages sont puissamment modelés, avec des rehauts aux empâtements épais. Mais, ici également, les attitudes des personnages sont souvent médiocres, rigides et caricaturales, avec peu de souci du détail.

**Comparaisons et réflexions en matière d'attribution** La comparaison de détails sélectionnés fait apparaître les différences qui existent entre les copies dans la maîtrise de la forme, l'exactitude anatomique et l'expression.

Le visage de la Vierge constitue un bon exemple du haut niveau des versions de Bruxelles, Vaduz et Lille (ill. 20). Dans ces trois copies, la Vierge lance au spectateur un regard empreint d'une douce complicité et son visage est bien proportionné. Sur le plan stylistique,

les copies  
lé simple  
dent pas  
coups de  
qu'exécu  
différent  
fondues.  
KMSK se  
leurs légè  
nieuses.  
insipide.  
ne maîtri  
tement cl  
en soulgi  
mais ceu  
leur reste  
de Bruxe  
Saunier,  
et totaler  
caricatur  
un angle  
bien proj  
qu'il soit  
La versio  
rieures, é  
collectio  
légèreme  
soin et a  
Le n  
des boul  
du table  
le style p  
mie (ill.  
de Vaduz  
avec le p  
la touche  
d'un poi  
d'un sen  
se caract  
une bon  
tant la v  
du musé  
de boule  
erronée  
les jamb  
de la fig  
pour un  
mais le l  
défauts:  
et son ar  
fantenm  
bien con  
maladro  
de Caen  
sans dét  
de la cop

ill. 21 Personnages ramassant des boules de neige.

Détails de la couche picturale de dix copies

- a KMSK
- b Arras
- c Bonnefantenmuseum
- d Caen
- e Lille
- f Lons-le-Saunier
- g Mayer van den Bergh
- h collection particulière [cat. 10]
- i Vaduz
- j Bruxelles

les copies de Bruxelles et de Vaduz partagent un modèle simple, spontané, dans lequel les couleurs ne se fondent pas entre elles, avec sous les yeux les mêmes petits coups de pinceau verticaux. La version de Lille, bien qu'exécutée avec brio, témoigne d'un style légèrement différent, avec un modelé plus compact aux couleurs fondues. Les copies du Bonnefantenmuseum et du KMSK se distinguent par une touche délicate aux couleurs légèrement dégradées et des proportions harmonieuses. Toutefois, l'expression de la Vierge est vide et insipide. Dans la version Mayer van den Bergh, l'artiste ne maîtrise pas les proportions du visage. Il a manifestement cherché à imiter le style de l'atelier de Brueghel en soulignant les orbites au moyen de traits verticaux, mais ceux-ci sont appliqués avec tant de soin qu'il ne leur reste rien de la spontanéité naturelle des versions de Bruxelles et de Vaduz. Dans la version de Lons-le-Saunier, le visage de la Vierge, grossièrement arrondi et totalement dépourvu d'expression, est véritablement caricatural. Dans la version de Caen, il est placé à un angle intéressant par rapport au corps et relativement bien proportionné, mais la surface est trop usée pour qu'il soit possible d'en apprécier pleinement les qualités. La version d'Arras, modifiée par des retouches ultérieures, échappe au jugement. Dans la version de la collection particulière, enfin, le visage de la Vierge est légèrement disproportionné, mais il a été exécuté avec soin et application.

Le motif des deux figures masculines jouant avec des boules de neige dans la partie centrale supérieure du tableau révèle des différences significatives dans le style pictural, ainsi que dans la maîtrise de l'anatomie (ill. 21). C'est dans les versions de Bruxelles et de Vaduz que les deux personnages sont exécutés avec le plus de métier et une grande spontanéité dans la touche. En outre, ils sont solidement charpentés d'un point de vue anatomique et ils font montre d'un sens naturel du mouvement. La version de Lille se caractérise par un modelé délicat et soigné, et une bonne connaissance de l'anatomie. Par contre, tant la version de la collection particulière que celle du musée Mayer van den Bergh donnent au lanceur de boules de neige des proportions anatomiques erronées, le torse étant beaucoup trop grand pour les jambes. Dans la version du KMSK, la tête de la figure penchée est manifestement trop petite pour un corps par ailleurs étrangement proportionné; mais le lanceur de boules de neige n'a pas les mêmes défauts: son mouvement vers l'avant est bien conçu et son anatomie correcte. Dans la version du Bonnefantenmuseum, le lanceur de boules de neige est assez bien construit, mais la pose de la figure courbée est maladroite et quelque peu caricaturale. Les versions de Caen et d'Arras se contentent de figures simples, sans détails naturalistes. Quant aux figures humaines de la copie de Lons-le-Saunier, elles sont peintes avec



- a collection particulière [cat. 10]
- b Bruxelles
- c Vaduz
- d Lons-le-Saunier
- e Mayer van den Bergh
- f KMSK
- g Bonnefantenmuseum
- h Arras
- i Caen



habileté mais dans un style stéréotypé, sans souci du détail ni sens du mouvement.

Le chien de la partie centrale supérieure du tableau se prête également à une comparaison intéressante, celui des versions de Vaduz et de Lille étant le plus naturaliste, de même que le plus correct du point de vue anatomique (dans les versions de Bruxelles et de Lons-le-Saunier, le chien n'est présent qu'au niveau du dessin sous-jacent ; il est absent dans la version de Caen). Dans aucune autre copie, le chien ne témoigne du même sens du mouvement que dans les deux versions citées.

Les poules groupées dans la partie inférieure du tableau soulignent le style plus expressif des versions de Bruxelles et de Vaduz par rapport aux autres copies (ill. 22). Dans ces deux versions, la touche, délicate et pleine de vitalité, confère aux gallinacés un aspect naturaliste charmant. Dans les autres versions, la facture des poules est plus stéréotypée<sup>89</sup>.

Chercher à attribuer les copies à partir des seules caractéristiques stylistiques ne va pas de soi, les différences pouvant être influencées par d'autres facteurs, notamment la vitesse d'exécution, la date de réalisation et l'état matériel des œuvres, qui peuvent tous affecter la qualité du détail. Cependant, il découle des comparaisons des motifs que les versions de Bruxelles et de Vaduz ont été peintes par un artiste différent – beaucoup plus expérimenté – que les autres copies. Toutes deux témoignent d'une bonne compréhension de l'anatomie, d'un sens très sûr du mouvement et de l'interprétation des gestes et d'une spontanéité exceptionnelle, très attrayante, dans l'exécution picturale.

Les versions de Bruxelles et de Vaduz seraient-elles de la main du maître Brueghel le Jeune lui-même, aussi bien au stade du dessin sous-jacent qu'à celui des couches picturales ? Le fait que ces deux versions sont signées et datées semble étayer cette hypothèse, bien que la version de la collection particulière et la version du KMSK, pourtant d'une facture nettement inférieure, soient également signées. La version de Lille, qui a été réalisée avec un soin infini et un talent non négligeable, équivaut par endroits aux versions de Bruxelles et de Vaduz, mais sa touche est à la fois plus soignée et plus fondue. De plus, certaines formes trahissent une moins bonne maîtrise de l'anatomie. C'est dire qu'une étude plus poussée s'impose avant que l'attribution de cette version puisse faire l'objet d'un jugement fondé. Quant aux autres versions, elles représentent probablement le travail d'une série d'apprentis et de compagnons, chacun ayant son style et ses aptitudes artistiques propres.

Il va de soi qu'une exposition qui rassemble pour la première fois la plupart des versions connues de cette composition constitue une occasion idéale de réévaluer la question difficile de l'attribution, particulièrement en ce qui concerne la version de Lille.

**Signature**

Dans la v  
de la mai  
nale (ill.  
partie illi  
rente de l  
qu'elle ap  
tonneau  
lettres ne  
étudiée d  
les mots  
lettres illi  
cachée de  
culier, ca  
avec le m  
Dan  
de Betblée  
la hache  
che du ta  
pourraie  
des « sign  
témoigne  
d'après r  
fois la ma  
qué, le bu  
tifier le fa  
cet outil  
rentes<sup>92</sup>  
par les w  
rons. Les  
Chaque t  
le modèle  
l'artisan.  
n'est arri  
d'identifi  
variaient  
au xv<sup>e</sup> siè  
de la vers  
une marc  
foncés, p  
de marqu  
de plusie  
le Jeune,  
versions  
l'illustrat  
et elles n  
dans la se  
ment sup  
cachées c  
que les m  
tition des  
et les cou

### Signatures cachées des aides d'atelier ?

Dans la version de la collection particulière, la porte de la maison du lépreux montre une inscription originale (ill. 23). Les caractères sont minuscules, en grande partie illisibles et d'une calligraphie stylisée très différente de l'écriture de Pieter Brueghel le Jeune telle qu'elle apparaît dans sa signature, sur le fond plat du tonneau central, au premier plan de la composition. Les lettres ne rappellent aucun alphabet connu. Cependant, étudiée dans un miroir, l'inscription laisse apparaître les mots « *van kan...* », peut-être suivis d'une ou deux lettres illisibles<sup>90</sup>. Il pourrait bien s'agir de la signature cachée de l'artiste responsable de ce panneau en particulier, car ces mots n'ont visiblement aucun rapport avec le motif du lépreux ou de sa demeure.

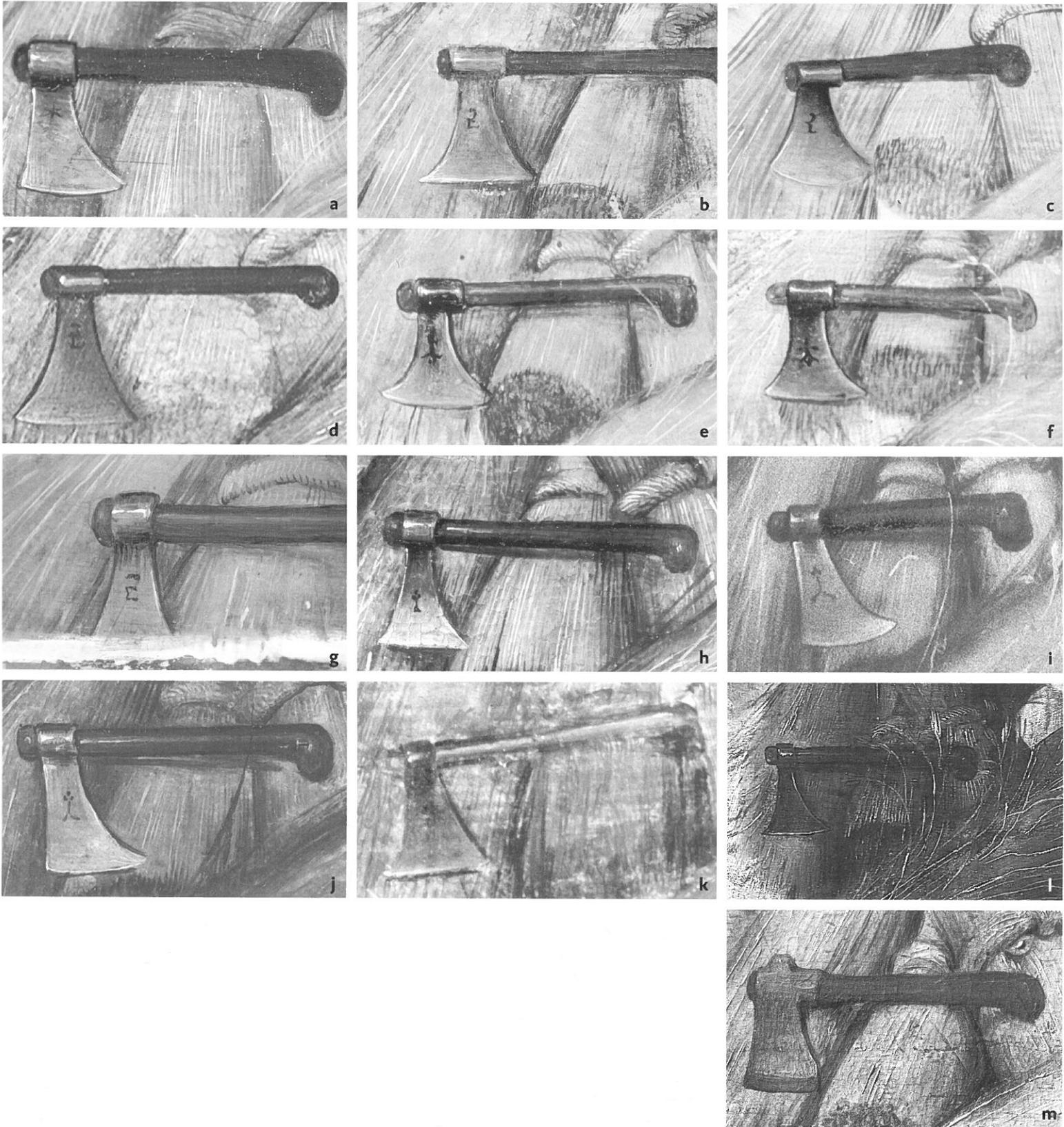
Dans presque toutes les versions du *Dénombrement de Bethléem*, on remarque de petits symboles peints sur la hache du premier plan, dans la partie inférieure gauche du tableau (ill. 24)<sup>91</sup>. A première vue, ces symboles pourraient être interprétés comme des marques ou des « signatures » d'aides d'atelier. Mais peut-être témoignent-ils tout simplement d'une pratique datant d'après 1300, en vertu de laquelle un outil portait parfois la marque personnelle de l'artisan qui l'avait fabriqué, le but étant de certifier la qualité du produit, d'identifier le fabricant en cas de problème et de distinguer cet outil particulier d'autres provenant de villes concurrentes<sup>92</sup>. Les haches ne pouvaient être fabriquées que par les *witwerkers*, appartenant à la guilde des forgerons. Les importations étaient strictement contrôlées. Chaque forgeron devait avoir sa propre marque, dont le modèle était conservé à la guilde, avec le nom de l'artisan. Malheureusement, aucun de ces modèles n'est arrivé jusqu'à nous, de sorte qu'il est impossible d'identifier les travailleurs individuels. Les règlements variaient d'une ville à l'autre, et certains remontent au xv<sup>e</sup> siècle<sup>93</sup>. Il est difficile de déterminer si la hache de la version originale de Pieter Brueghel l'Ancien porte une marque similaire, bien que des coups de pinceau foncés, plutôt confus, puissent représenter une forme de marquage. La hache qui apparaît au premier plan de plusieurs versions de *L'Automne*, de Brueghel le Jeune, porte également des marques. Dans les versions de *L'Automne* dont nous avons pu étudier l'illustration, les marques changent de copie en copie, et elles ne ressemblent à aucune de celles observées dans la série du *Dénombrement de Bethléem*<sup>94</sup>. Un argument supplémentaire contre la théorie des signatures cachées dans la série du *Dénombrement de Bethléem* est que les marques ne suivent apparemment pas la répartition des copies en groupes établis selon les motifs et les couleurs (voir ci-dessous).



ill. 24 Hache. Détails de la couche picturale de douze copies et de la version originale. Le symbole sur la hache est probablement la marque des witwerkers

a Bonnefantenmuseum  
 b Mayer van den Bergh  
 c Lons-le-Saunier  
 d Arras  
 e Vaduz  
 f Lille  
 g KMSK  
 h collection particulière [cat. 10]  
 i collection particulière [cat. 11]

j collection particulière [cat. 13]  
 k Caen  
 l Bruxelles  
 m version originale



**Le procé**

**Séquenc**

**Le modèl**

Selon tou  
 du *Dénon*  
 été soit le  
 dessin pr  
 aujourd'h  
 un projet  
 une gravu  
 un autre a  
 composi  
 référence  
 nières po  
 qu'il n'ex  
 sages de g

Piete  
 version o  
 par son p  
 ignore la  
 impossib  
 il se trou  
 l'article d

La th  
 vu et copi  
 le fait que  
 dans qua  
 ment ave  
 ment, bie  
 de la mēr  
 port au t  
 pourrait  
 légèrement  
 d'agrand

A l'a  
 le Jeune  
 original,  
 sous-jac  
 mineurs.  
 ture, et d  
 ghel le Je  
 en haut è  
 nes; une  
 de gauch  
 d'un troi  
 De plus,  
 répond  
 les vête  
 de femm  
 le persor  
 de la Vie

**Un dessi**

La théor  
 servant  
 étayée p

## Le procédé de copie

### Séquence présumée

#### Le modèle des copies : deux hypothèses principales

Selon toute probabilité, le modèle initial des copies du *Dénombrement de Bethléem* de Brueghel le Jeune a été soit le tableau original de Brueghel l'Ancien, soit un dessin préparatoire à la composition, réalisé par lui et aujourd'hui disparu. Les autres possibilités englobent un projet de gravure dû à Pieter Brueghel l'Ancien, ou une gravure exécutée d'après le tableau original par un autre artiste. Mais, comme aucune gravure de cette composition n'a été conservée et qu'il n'y est pas fait référence dans la vaste littérature de l'époque, ces dernières possibilités sont peu vraisemblables, d'autant qu'il n'existe aucune gravure connue des autres paysages de grand format de l'artiste.

Pieter Brueghel le Jeune a-t-il eu sous les yeux la version originale du *Dénombrement de Bethléem* peinte par son père ou a-t-il pu y avoir accès ? Comme on ignore la provenance du tableau avant le  $XIX^e$  siècle, il est impossible de répondre à cette question. A l'époque, il se trouvait peut-être dans les Pays-Bas du Sud (voir l'article de Dominique Allart dans ce catalogue).

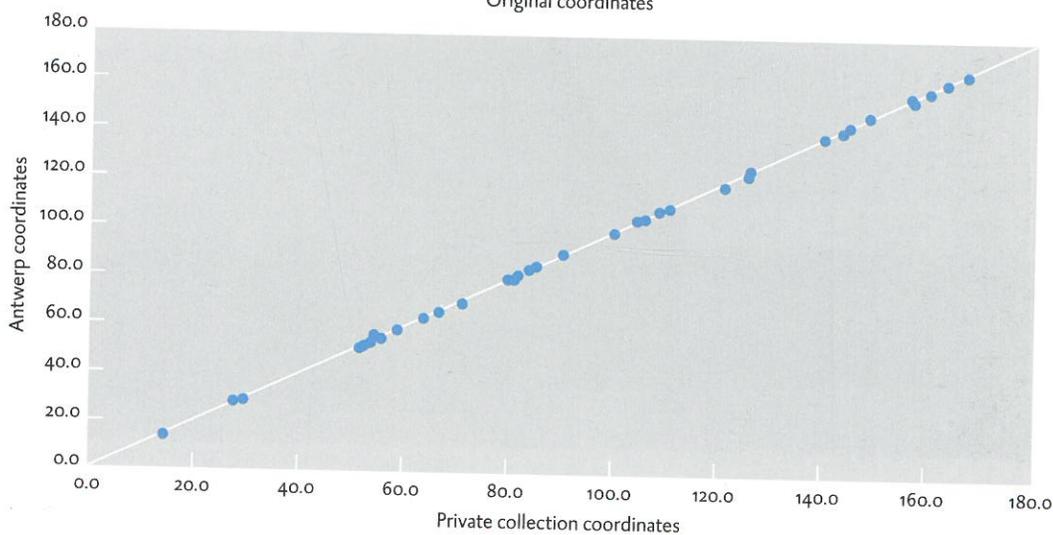
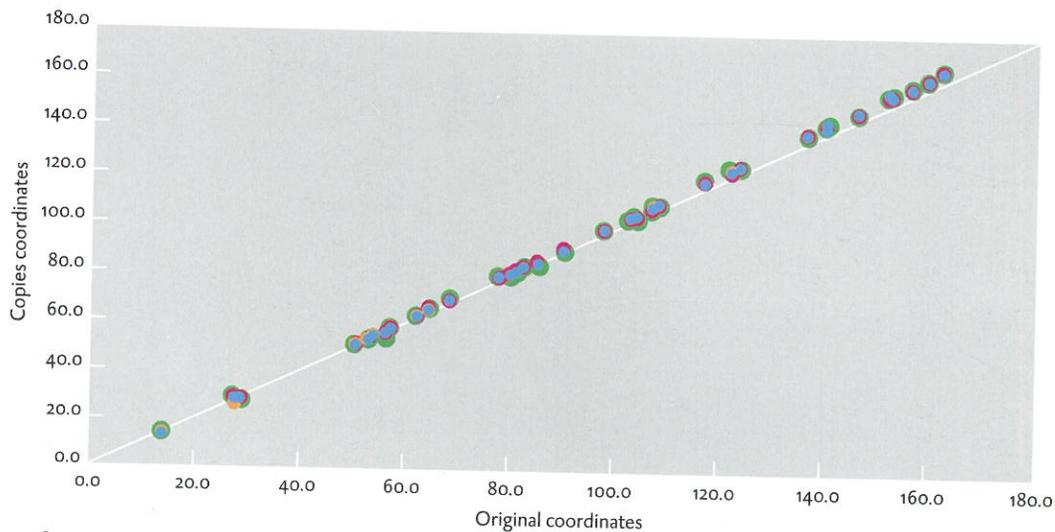
La théorie selon laquelle Brueghel le Jeune aurait vu et copié le tableau original repose avant tout sur le fait que les proportions et la disposition des motifs dans quatre des copies au moins coïncident parfaitement avec l'original (ill. 25, 26, annexe 1)<sup>95</sup>. Curieusement, bien que ces quatre copies soient pratiquement de la même taille, leur échelle est de 102–103% par rapport au tableau original<sup>96</sup>. Dès lors, Brueghel le Jeune pourrait avoir copié le tableau original, mais à une échelle légèrement supérieure, en utilisant une technique d'agrandissement comme la mise au carreau.

A l'appui de l'hypothèse selon laquelle Brueghel le Jeune aurait travaillé directement d'après le tableau original, il faut également citer le fait que le dessin sous-jacent de l'original inclut une série de motifs mineurs, qui ont été abandonnés au stade de la peinture, et dont aucun ne figure dans les copies de Brueghel le Jeune : deux petits « v » sur le toit d'un bâtiment en haut à droite, qui représentent peut-être des lucarnes ; une branche latérale sur la droite du grand arbre de gauche ; et une forme bizarre – peut-être l'amorce d'un tronc d'arbre – sur le toit de l'auberge, à gauche. De plus, dans les copies, certaines couleurs-clés correspondent à celles de la version de Brueghel l'Ancien : les vêtements rouges et verts de la grande figure de femme en bas à droite<sup>97</sup>, le ballot rouge que tient le personnage masculin à sa gauche et le vêtement bleu de la Vierge.

#### Un dessin préparatoire de Brueghel l'Ancien?

La théorie du dessin préparatoire de Brueghel l'Ancien servant de modèle initial aux copies de son fils est étayée par des arguments plus solides. Malheureusement,

ill. 25 Corrélation entre l'original et quatre copies. De format plus réduit, l'original présente cependant les mêmes proportions que les copies

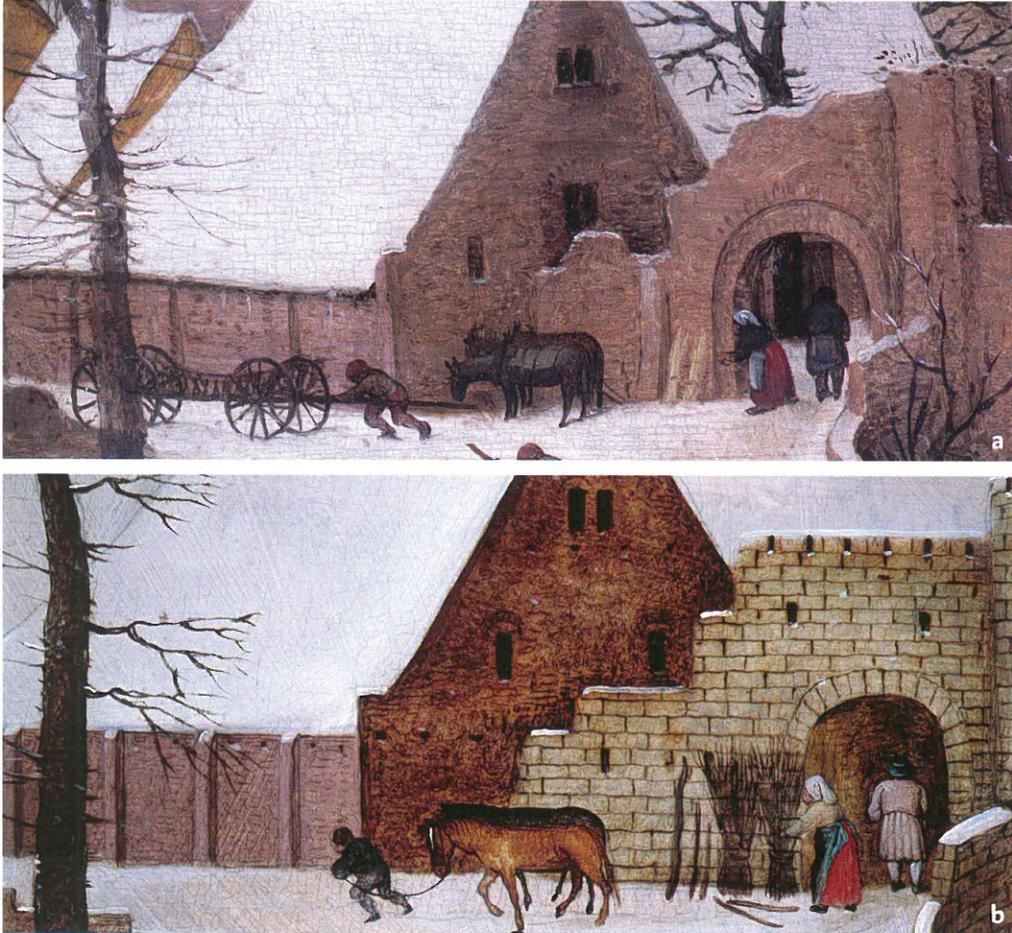


ill. 26 Corrélation entre deux copies. Les deux copies sont peintes à la même échelle, et leurs proportions présentent une grande similitude

ment, comme pour tous les tableaux de Brueghel l'Ancien, nous n'avons pas gardé la moindre trace du matériel préparatoire à la composition d'origine. Mais la nature du dessin sous-jacent de l'original est telle que Pieter Brueghel l'Ancien a certainement réalisé un plan préliminaire de sa composition. Le dessin sous-jacent est en effet relativement détaillé, et il n'y a ni retouches importantes ni changements déterminants, que ce soit au niveau du dessin ou au stade de la peinture, ce qui donne à supposer que le tableau a été minutieusement élaboré avant de passer au stade du dessin sous-jacent, probablement sous la forme d'un projet complet de la composition, peut-être accompagné de dessins détaillés des motifs importants.

**Éléments-clés absents dans les copies** Le fait que certains motifs-clés de l'œuvre originale font défaut dans la totalité des treize copies pourrait faire penser que Brueghel le Jeune a copié une étude préliminaire de son père, dont ces éléments étaient absents. Ces motifs

ill. 27 Un homme et deux chevaux. Détails de la couche picturale  
 a original (voir ill. 1) : l'homme se penche en avant pour pousser la charrette  
 b version Mayer van den Bergh : sans la charrette et avec une corde qui ne sert à rien, cette attitude n'a pas de sens



— en particulier la figure assise ajustant ses patins et un gros oiseau perché sur un tonneau, en bas à droite — revêtent une telle importance dans la composition originale que Brueghel le Jeune les aurait presque certainement repris s'il en avait eu connaissance<sup>98</sup>. Un autre motif absent dans toutes les copies est le soleil couchant. Pourtant, il y a un soleil dans la version du КМСК. La seule différence est qu'il est peint en jaune, ce qui semble indiquer que Brueghel le Jeune a repéré ce motif dans un dessin préliminaire de Pieter Bruegel l'Ancien (ill. 16, 17)<sup>99</sup>, mais sans en percevoir ni la couleur rouge vif ni l'impact dramatique, raison probable pour laquelle il a omis de l'introduire dans ses autres copies. Une autre omission, moins significative, est une charrette à l'arrière-plan, derrière la maison en construction : alors que, dans l'original, un homme pousse la charrette, deux chevaux placés derrière lui, toutes les copies montrent un homme tirant les deux chevaux à sa suite (ill. 27). Dans la version d'Arras, les chevaux ont été omis.

**Éléments-clés modifiés dans les copies** Certains éléments de la composition originale ont été modifiés

dans toutes les copies. Il s'agit entre autres du grand arbre de gauche, complet dans l'original mais privé de sa partie supérieure dans les copies, de l'arbre au centre de la composition, mort dans l'original et bien vivant dans les copies, de la maison en construction, qui est partiellement couverte dans les copies, bien qu'elle n'ait pas de toit dans l'original, et de la cheminée de la maison du lépreux, en osier dans l'original et en briques dans les copies. Ertz énumère une foule d'autres petits changements<sup>100</sup>.

Ces modifications s'accordent avec la théorie selon laquelle Brueghel le Jeune aurait copié un dessin préparatoire de son père, présentant une version antérieure de certains éléments. Mais Brueghel le Jeune peut aussi les avoir introduites délibérément, en réalisant sa propre version de la composition. Selon toute vraisemblance, il a copié un dessin original incomplet, ou du moins insuffisamment détaillé par endroits, ce qui l'a obligé à inventer certains détails dans ses copies.

**Interprétation erronée de motifs originaux**

A l'appui de la théorie de Brueghel le Jeune copiant un dessin préparatoire plutôt que le tableau original, il existe un argument plus convaincant encore : la présence, dans toutes les copies, de motifs qui découlent d'une mauvaise compréhension des motifs correspondants de l'original.

Un exemple représentatif de motif mal interprété est le trou dans la glace de l'étang en bas à droite, métamorphosé dans les copies en une plaque de neige en forme de losange, qui dissimule probablement un rocher (ill. 28). De même, dans toutes les copies, une roue sans rayons, appuyée contre un tonneau devant le mur de la grande maison du centre, est devenue un sac (ill. 29), tandis qu'un arbre maigre aux branches sans feuilles, qui se dresse à la gauche dudit tonneau, s'est transformé en un poteau ou un tronc d'arbre dénudé, du plus étrange effet. Par ailleurs, la figure masculine flanquée d'un enfant, sur la berge de la rivière en haut à gauche, a changé de sexe dans les copies. Quant au panier brun en osier que tient la Vierge dans la version originale, il est réduit à une tache de peinture foncée, ressemblant plus ou moins à un panier dans certaines des copies et tout à fait informe dans d'autres. Il va de soi que, s'il s'est inspiré d'un dessin préparatoire plutôt que du tableau original, Brueghel le Jeune ne pouvait qu'interpréter différemment ces éléments.

**Éléments du dessin sous-jacent de l'original, abandonnés en cours de peinture mais réintroduits dans les copies** La découverte dans les copies d'éléments provenant du dessin sous-jacent du tableau original, abandonnés au niveau de l'exécution picturale, corroborerait évidemment la thèse proposée ici, à savoir que Pieter Brueghel le Jeune a copié un dessin préparatoire de son père. Malheureusement, aucun exemple incon-

testable n'est visible à gauche. De plus, la gauche de la composition, il en va de même pour Rebecca D. Le tableau est adjacent de la maison de Pieter Bruegel le Jeune, abrité par Bruegel le Jeune dans l'original.

**Couleurs** ment déterminées, dont s'est inspiré, elle s'écarte de la journée d'une copie constatées rieur droit tions de co

Toutes les copies avec la thèse originale, Brueghel le Jeune copies du tableau, aucun motif bien que l'original et dessin à l'é

Dans la version de Pieter Bruegel le Jeune et Jan van Eyck ont découverts les fils n'avaient pas leur père un dessin de Hélène M. L'émis l'hypothèse raient s'être sur son étiquette de saint Jean Urbach a été recherché : un carton — carton q copies de l'écrites d'flamands d' les copies avoir copié père plutôt bution de

testable n'a pu être découvert, sauf le grand arbre de gauche. Dans le dessin sous-jacent de la version originale, ses branches s'étendent beaucoup plus loin vers la gauche que dans la couche picturale (ill. 2). Or, il en va de même dans les copies. Dans cette optique, Rebecca Duckwitz a découvert, dans le dessin sous-jacent de la version originale des *Proverbes flamands* de Pieter Bruegel l'Ancien, des éléments non équivoques, abandonnés en cours de peinture, mais repris par Bruegel le Jeune dans ses copies (voir sa contribution dans le présent catalogue).

**Couleurs** La répartition des couleurs est un autre argument déterminant pour trancher la question du modèle dont s'est inspiré Bruegel le Jeune. Dans les copies, elle s'écarte presque totalement de celle de l'original; par exemple, aucune copie ne se situe au même moment de la journée que l'original. De plus, les couleurs varient d'une copie à l'autre. Les concordances chromatiques constatées dans les vêtements du couple du coin inférieur droit s'expliquent probablement par des indications de couleurs sur un dessin préparatoire.

Toutes les preuves semblent donc concorder avec la thèse développée ci-dessus : au lieu de l'œuvre originale, c'est un dessin préparatoire de son père que Bruegel le Jeune a utilisé comme modèle pour ses copies du *Dénombrement de Bethléem*. Nous n'avons aucun moyen de connaître les dimensions de ce modèle, bien que la corrélation entre les proportions du tableau original et celles des copies suggère qu'il s'agissait d'un dessin à l'échelle.

Dans une étude comparative du *Triomphe de la Mort* de Pieter Bruegel l'Ancien et des copies de ses deux fils, Pieter et Jan, Jacqueline Folie et Françoise van Hauwaert ont découvert des preuves similaires, selon lesquelles les fils n'auraient jamais vu la version originale peinte par leur père, et un chaînon manquant, probablement un dessin préparatoire, leur aurait servi de modèle<sup>101</sup>. Hélène M. Verougstraete et Roger A. van Schoute ont émis l'hypothèse que, pour ce tableau, les fils pourraient s'être basés sur une gravure<sup>102</sup>. En s'appuyant sur son étude du dessin sous-jacent de *La Prédication de saint Jean-Baptiste* de Bruegel l'Ancien, Suzanne Urbach a suggéré provisoirement, dans l'attente de recherches ultérieures, que Bruegel a peut-être utilisé un carton pour le transfert de ses figures principales – carton que ses fils peuvent avoir réemployé pour leurs copies de la composition<sup>103</sup>. En outre, les découvertes récentes de Rebecca Duckwitz à propos des *Proverbes flamands* de Bruegel l'Ancien et de leurs rapports avec les copies de Bruegel le Jeune montrent que le fils peut avoir copié l'un ou l'autre dessin préparatoire de son père plutôt que le tableau original (voir aussi la contribution de Rebecca Duckwitz dans ce catalogue).

ill. 28 Détail de la couche picturale, en bas à droite

- a Dans l'original, on aperçoit un homme attachant ses patins, un oiseau sur un tonneau et un trou dans la glace.
- b Dans les copies, l'homme et l'oiseau ont disparu et le trou dans la glace s'est transformé en une pierre couverte de neige (?)



ill. 29 La maison centrale. Détails de la couche picturale

- a Dans l'original, un cerceau est appuyé contre le tonneau; un arbre et une roue sont posés contre le mur de la maison.
- b Dans toutes les copies, le cerceau s'est transformé en sac; la roue et les pieux ne se retrouvent pas dans la couche picturale



#### Six variantes de copies

En dépit de leurs similitudes, les copies du *Dénombrement de Bethléem* présentent des variations mineures dans les couleurs des vêtements et les motifs représentés. Bien qu'à première vue ces différences semblent dues au seul hasard, un examen plus minutieux révèle des rapports étroits entre certaines versions. Sur cette base, les copies peuvent être réparties en quatre groupes distincts, avec deux tableaux en marge (annexe 2).

Dans chaque groupe, les couleurs des tissus et les motifs sont pratiquement identiques, à quelques exceptions près. Parmi les motifs qui varient dans l'ensemble de la série, tout en restant généralement identiques au sein d'un même groupe, il faut citer : le groupe de personnages blottis autour du feu devant la maison centrale, ainsi que le petit groupe à droite de ce bâtiment (ill. 33); les soldats et les civils massés près du bord droit du tableau, à mi-hauteur; la rangée de saules bordant la rivière gelée dans la partie supérieure gauche du paysage (ill. 30); les personnages de petit format disposés sur la berge supérieure et les eaux gelées de l'étang, en haut à gauche; les finitions de la façade de la maison centrale; la position d'une maison dans la partie supérieure droite, dont le pignon gauche est visible dans certaines copies et le pignon droit dans d'autres; l'agencement des fenêtres aux volets clos de la maison centrale; le nombre des enfants – un ou deux – qui font de la luge en bas à droite; le nombre de pieux de bois (un ou deux) plantés au bord de l'étang en bas à droite; et le nombre de bûches à même le sol (deux ou trois), toujours en bas à droite. Détail intéres-

ill. 30 Saules à l'arrière-plan, en haut à gauche. Ces détails illustrent la répartition des copies du *Dénombrement de Bethléem* en quatre groupes (et deux copies indépendantes).

- a Arras, dessin sous-jacent
- b Lons-le-Saunier, dessin sous-jacent
- c Mayer van den Bergh, couche picturale
- d KMSK, dessin sous-jacent
- e collection particulière [cat. 10], couche picturale
- f collection particulière [cat. 11], couche picturale
- g collection particulière [cat. 13], couche picturale
- h Vaduz, dessin sous-jacent
- i Lille, couche picturale

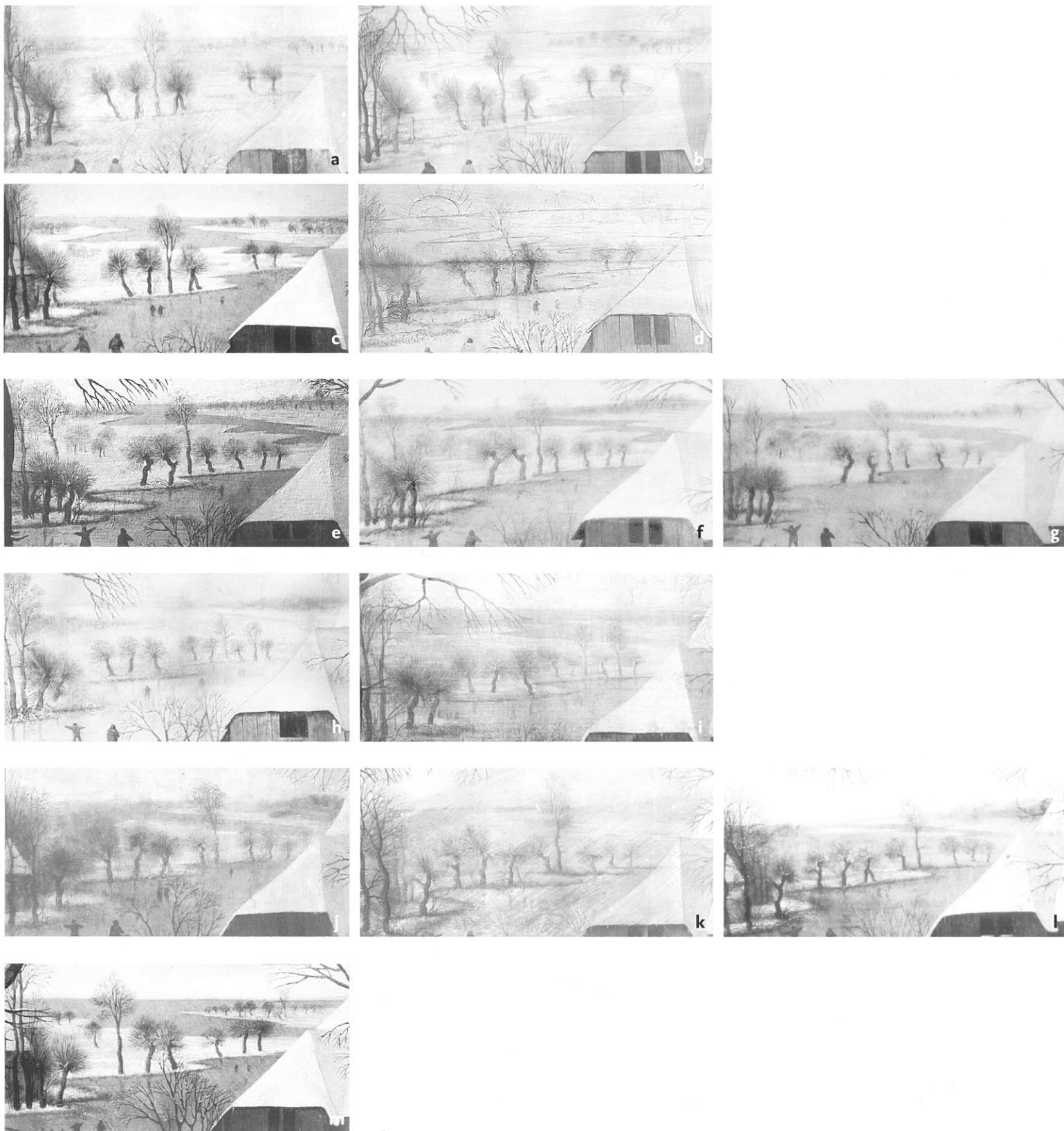
- j Bruxelles, couche picturale
- k Caen, dessin sous-jacent
- l collection particulière [cat. 12], couche picturale
- m Bonnefantenmuseum, couche picturale

ill. 31 Schéma repr  
Groupe 1: Mayer v  
Groupe 2: trois co  
Groupe 3: Vaduz,  
Groupe 4: Bruxell

□ Dessin  
■ Peinture

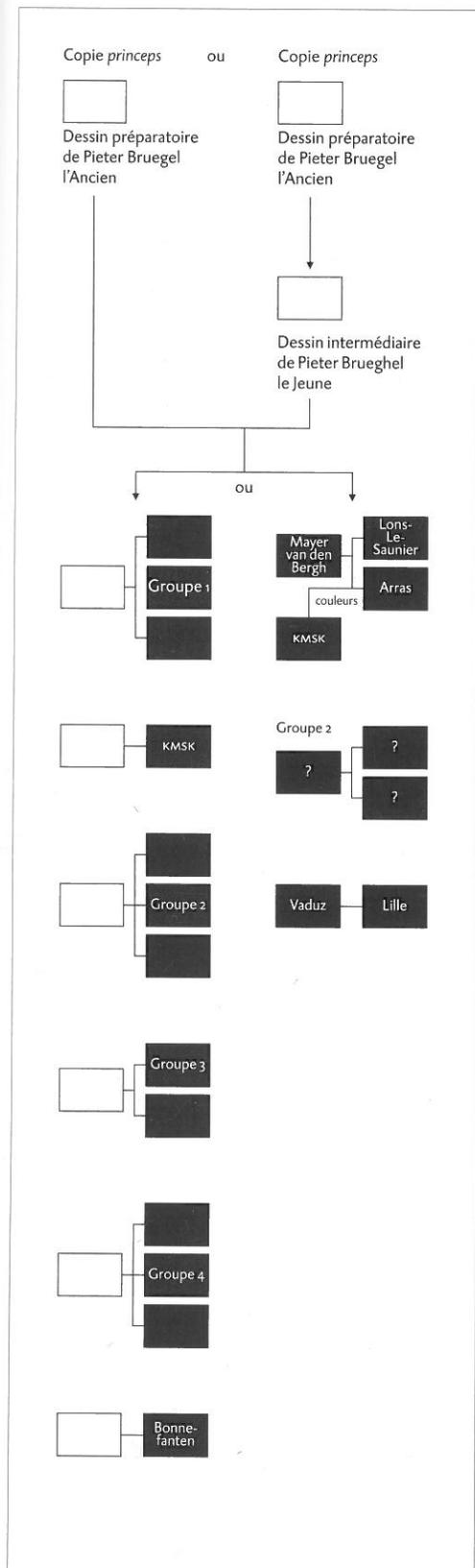
Copie prin

□ Dessin pré  
de Pieter B  
l'Ancien

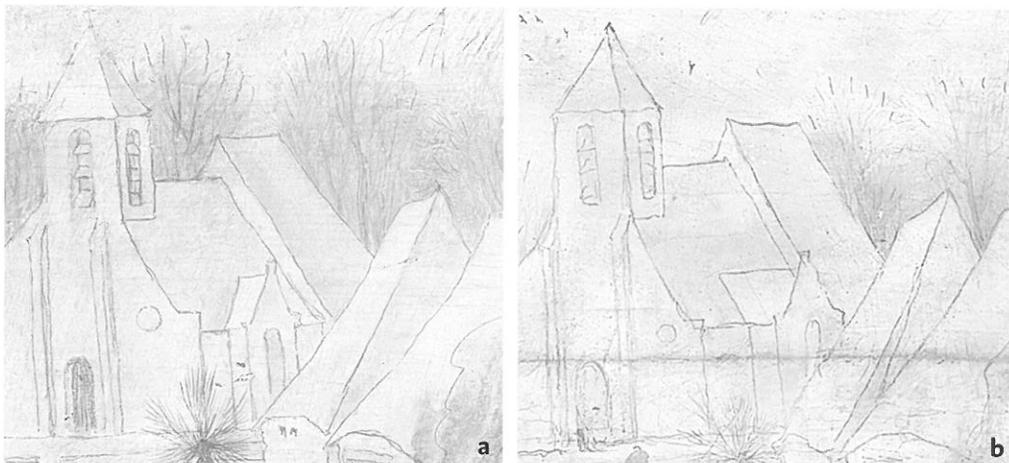


ill. 31 Schéma représentant l'hypothèse du processus de la copie  
 Groupe 1: Mayer van den Bergh, Lons-le-Saunier, Arras  
 Groupe 2: trois collections particulières [cat. 10, 11, 13]  
 Groupe 3: Vaduz, Lille  
 Groupe 4: Bruxelles, Caen, collection particulière [cat. 12]

□ Dessin  
 ■ Peinture



ill. 32 Dessin sous-jacent de l'église. Détail de montages RIR.  
 Forme différente du pignon latéral  
 a collection particulière [cat. 10]  
 b version du KMSK



107

sant : là où ils sont visibles, les petits symboles peints sur la hache du premier plan, en bas à gauche, ne varient pas au sein d'un même groupe. Cette homogénéité ne peut que renforcer l'idée selon laquelle ces marques ne renvoient pas à l'artiste responsable de telle ou telle copie, mais sont le poinçon de l'artisan qui a fabriqué la hache (ill. 24). De plus, les motifs suivants manquent dans certains groupes : le monticule de neige en forme de losange dans la partie inférieure droite, le tonneau à demi immergé, également en bas à droite, le chien dans le haut de la partie centrale, la grille en demi-cercle devant une des fenêtres de l'auberge en bas à gauche, un petit arbre en travers d'un toit dans la partie supérieure droite, le document que tient un personnage dans le coin inférieur gauche, le couteau à la ceinture du boucher qui égorge le verat, la ville à l'horizon et la tourelle latérale de la tour partiellement en ruine, en haut à droite.

Les groupes sont composés comme suit :

- Groupe 1 : Lons-le-Saunier, musée Mayer van den Bergh et Arras ;
- Groupe 2 : trois versions de collections particulières [cat. 10, 11, 13] ;
- Groupe 3 : Vaduz et Lille ;
- Groupe 4 : Bruxelles, Caen et une version de collection particulière [cat. 12].

Les versions du KMSK et du Bonnefantenmuseum restent en marge de ces groupes ; l'une et l'autre présentent des motifs uniques, qui n'apparaissent dans aucune autre copie. La version du KMSK compte trois de ces motifs, le premier et le plus impressionnant étant le soleil jaune dont les trois quarts dépassent la ligne d'horizon, le deuxième un homme avec un bâton et un chien, qui chemine le long de la berge, en haut à gauche, et le troisième un grand panier accroché de biais sous le toit de l'auberge, à gauche<sup>104</sup>. Dans la version du Bonnefantenmuseum, une petite figure masculine est isolée sur la glace à gauche de la maison centrale,

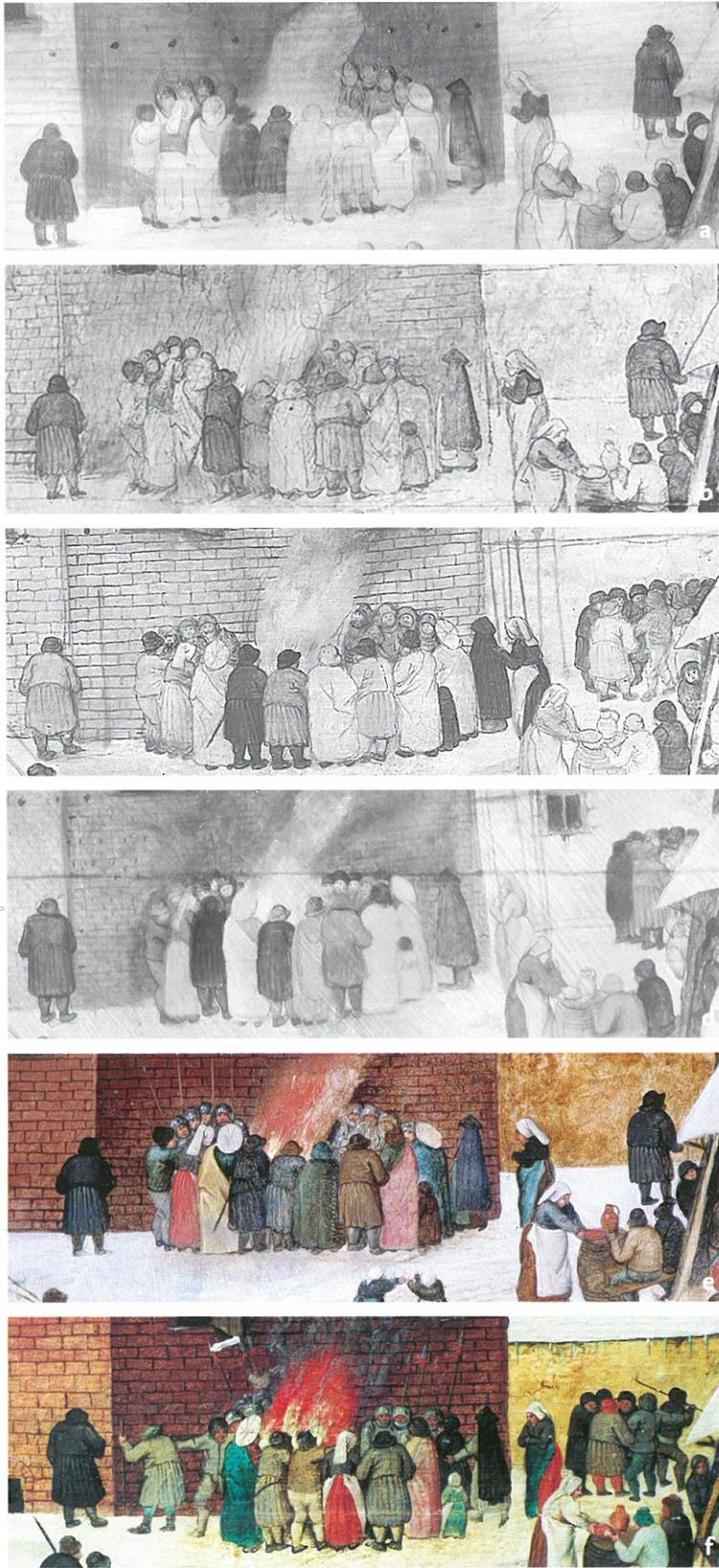
à un endroit normalement occupé par une fillette.

Malgré ses particularités, la version du KMSK présente une répartition de couleurs similaire, sinon identique, à celle du groupe 1, et certains motifs sont semblables. La version du Bonnefantenmuseum, par contre, est difficile à associer à un groupe, car plusieurs motifs y ont donné lieu à des variantes uniques.

Sur les quatre groupes, c'est dans le groupe 3 que les tableaux présentent les affinités les plus grandes. C'est aussi le seul groupe où la maison centrale possède, comme dans le tableau original, un mur partiellement enduit. Dans le groupe 1, où les petites incohérences ne manquent pas, la disposition des figures à petite échelle en haut à gauche varie d'un tableau à l'autre. Dans le groupe 2, une version [cat. 11] s'écarte des deux autres copies du groupe, tant par ses couleurs que par ses motifs. De même, la version de Bruxelles, dans le groupe 4, contient une série de motifs qui diffèrent légèrement des deux autres copies du groupe.

L'examen des dessins sous-jacents de dix des copies prouve que les changements au niveau des motifs n'ont pas été introduits en cours de peinture, mais dès le stade du dessin sous-jacent. Un bon exemple est l'église, dont le pignon latéral a une forme différente dans les tableaux du groupe 2 (ill. 32, 36, 37). Cet élément est présent dans le dessin sous-jacent de la version de la collection particulière, mais il n'apparaît ni dans les dessins sous-jacents ni dans les couches picturales des autres groupes. Un autre exemple est fourni par les personnages rassemblés autour du feu, contre le mur de la grande maison au centre de la composition, ainsi que par le petit groupe à droite du premier, derrière le grand arbre (ill. 33). Le nombre, la position et la couleur de ces figures humaines varient de groupe en groupe, et ces différences sont d'ores et déjà établies au stade du dessin sous-jacent. Le personnage qui ramasse des boules de neige montre combien les différences entre les groupes peuvent être subtiles :

- ill. 33 Personnages autour du feu devant la maison centrale.  
 Les hachures du dessin sous-jacent sont semblables dans les versions Mayer van den Bergh et Lons-le-Saunier. Dans la version du Bonnefantenmuseum, les contours de la figure centrale ont été adaptés au cours de l'élaboration du dessin
- a Lons-le-Saunier, dessin sous-jacent
  - b Mayer van den Bergh, dessin sous-jacent
  - c KMSK, dessin sous-jacent
  - d Bonnefantenmuseum, dessin sous-jacent
  - e Mayer van den Bergh, couche picturale
  - f collection particulière [cat. 10], couche picturale



les variations dans la pose, la position des pieds et la distance entre les bras sont déjà présents dans le dessin sous-jacent.

Les ressemblances flagrantes qui existent, au niveau des motifs, entre les dessins sous-jacents des copies d'un même groupe semblent indiquer qu'un modèle différent a été utilisé pour chaque groupe, et les correspondances chromatiques au sein des groupes suggèrent que les tableaux d'un même groupe ont été peints simultanément ou l'un après l'autre, le premier tableau terminé étant utilisé comme modèle pour les couleurs du suivant. La répartition des couleurs de la version du KMSK peut avoir été copiée sur un tableau du groupe 1 ou vice versa.

#### Datation

Si, comme c'est probable, les tableaux d'un même groupe ont été peints en même temps ou durant la même période, ceux dont la date est connue peuvent aider à situer les œuvres non datées. L'analyse dendrochronologique de la copie du musée Mayer van den Bergh révèle que le panneau peut avoir été utilisé dès 1596, de sorte que les trois panneaux de ce groupe ont peut-être été exécutés à une date relativement précoce. Cependant, la dendrochronologie situe la version du KMSK en 1604 au plus tôt, et ses ressemblances avec le groupe 1, particulièrement dans la répartition chromatique, suggèrent qu'un au moins des tableaux du groupe 1 se trouvait dans l'atelier à cette époque. Le groupe 2 englobe la version de la collection particulière, datée de 1604 [cat. 10], ce qui permet de supposer que certains tableaux des groupes 1 et 2 peuvent avoir été présents dans l'atelier au cours de la même période. Au groupe 3 – probablement le suivant dans l'ordre – qui comprend les panneaux de Lille et de Vaduz, ce dernier signé et daté de 1607, a succédé le groupe 4, réunissant les panneaux de Caen et d'une collection particulière [cat. 12], ainsi que celui de Bruxelles, signé et daté de 1610. La version du Bonnefantenmuseum n'est pas datée, mais, d'après la dendrochronologie, le panneau peut avoir été utilisé à partir de 1595, date très proche de la date du panneau du musée Mayer van den Bergh, obtenue par la même méthode.

Les rapports entre les copies datées et les versions non datées permettent de situer l'ensemble de la série du *Dénombrement de Bethléem* entre 1595 au plus tôt et 1610 ou un peu au-delà, donc vers le milieu de la carrière de l'artiste, lorsqu'il était dans la trentaine et la quarantaine.

Il est évidemment possible, et même probable, que la série du *Dénombrement de Bethléem* ait compté d'autres exemplaires qui ont été détruits ou perdus au fil du temps. Les versions du Bonnefantenmuseum et d'Anvers peuvent avoir fait partie de groupes de tableaux distincts, aujourd'hui perdus. Par ailleurs, les groupes 1, 2, 3 et 4 peuvent avoir inclus d'autres tableaux. Plusieurs copies mentionnées dans la littérature ont disparu par la suite.

Une version  
 Museum (N  
 gue le 7 no  
 dre trace ul  
 d'une copie  
 J.M. Birker  
 mentionne  
 reprises che  
 première fç  
 secondefoi  
 graphies de  
 de savoir si  
 treize copie  
 mentaires à

**Absence d'**  
 Quand on  
 entre eux e  
 brement de l  
 rement que  
 au fil des ar  
 alternent. /  
 à droite de  
 apparents e  
 pe 1 (ill. 14)  
 Dans le gr  
 colombage  
 son pignon  
 le groupe 4  
 bages. Dar  
 pignon gau  
 Lorsqu'ils  
 colombage  
 jacent. Ce  
 dèles distir  
 tous ces m

**Modèles se**  
**ou tableau**  
 Ayant adm  
 chacun bas  
 nous pencl  
 S'est-il agi  
 tableau d'u  
 princeps poi

**Notations**  
**au sein de:**  
 Un exam  
 sés autour  
 des notati  
 de deux ve  
 du musée l  
 le modelé e  
 respondan  
 tement au

Une version du Bayerische Staatsgemäldesammlungen Museum (Marlier 12, Ertz F224) a été retirée du catalogue le 7 novembre 1938<sup>105</sup> et on n'en trouve plus la moindre trace ultérieurement. De même, on ne sait plus rien d'une copie achetée à Vienne en 1811 lors de la vente J.M. Birkenstock (lot 101, Marlier 13, Ertz F225). Glück mentionne également une autre copie, vendue à deux reprises chez Frédéric Muller, à Amsterdam – une première fois les 25–26 novembre 1913 (lot 328) et une seconde fois le 5 juin 1927<sup>106</sup>. Faute de posséder des photographies de ces versions « perdues », il est impossible de savoir si elles correspondent à une ou plusieurs des treize copies connues, ou s'il s'agit de tableaux supplémentaires à la série étudiée.

#### Absence d'évolution de la composition au fil des années

Quand on compare les motifs des différents groupes entre eux et avec ceux de la version originale du *Dénombrement de Bethléem* de Bruegel l'Ancien, il apparaît clairement que la composition n'a connu aucune évolution au fil des années (annexe 2). Cependant, certains motifs alternent. Ainsi, dans l'original, une maison en haut à droite de l'arbre avec l'auberge n'a pas de colombages apparents et montre son pignon gauche. Dans le groupe 1 (ill. 14), on voit le pignon gauche et les colombages. Dans le groupe 2, on voit le pignon droit mais pas de colombages. Dans le groupe 3, la même maison montre son pignon gauche mais pas de colombages. Dans le groupe 4, on voit le pignon droit mais pas de colombages. Dans les versions du KMSK et de Maastricht, le pignon gauche est représenté ainsi que les colombages. Lorsqu'ils sont présents dans la couche picturale, les colombages sont toujours indiqués dans le dessin sous-jacent. Ce qui renforce l'idée selon laquelle, si des modèles distincts ont été réalisés pour chaque groupe, tous ces modèles dérivent de la même version *princeps*.

#### Modèles secondaires : dessin, dessin sous-jacent ou tableau achevé?

Ayant admis le principe de plusieurs groupes de copies, chacun basé sur un modèle différent, nous pouvons nous pencher sur la nature de ces modèles secondaires. S'est-il agi chaque fois d'un dessin, ou bien le premier tableau d'un groupe pourrait-il avoir servi de copie *princeps* pour le reste du groupe?

#### Notations similaires dans le dessin sous-jacent au sein des groupes

Un examen attentif du groupe de personnages massés autour du feu contre la maison centrale révèle des notations communes dans les dessins sous-jacents de deux versions du groupe 1 (ill. 33). Dans les versions du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier, le modelé est indiqué, dans le personnage central correspondant, par des hachures diagonales situées exactement au même endroit. Bien que ces hachures soient

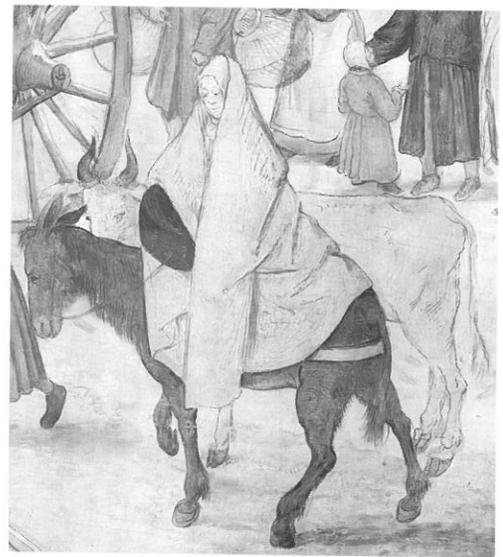
espacées différemment dans chaque copie, leur seule présence sur cette figure particulière implique que c'est un dessin commun, ou bien le dessin sous-jacent d'un des deux tableaux présentant des hachures correspondantes dans la figure centrale, qui a été utilisé comme modèle, plutôt qu'un tableau terminé. Curieusement, dans la version du KMSK, qui possède à première vue un groupe central identique, il n'y a pas de hachures dans le dessin sous-jacent du personnage central, et l'aspect du drapé est tout à fait transformé. En outre, la figure masculine tout de suite à droite des personnages centraux est tournée dans une autre direction que son équivalent du groupe 1. De tout cela, il ressort que le modèle de la version du KMSK, bien que très semblable à celui du groupe 1, n'en est pas moins différent. Pour les autres groupes, les contours généraux des figures dans les dessins sous-jacents coïncident par groupe, mais il n'existe pas de notations idiosyncrasiques visibles qui puissent être comparées.

De même, pour le motif de la Vierge et du bœuf, il ne fait aucun doute que les versions de Lons-le-Saunier et du musée Mayer van den Bergh ont été copiées sur le même modèle – dessin ou dessin sous-jacent – car les griffonnages et courtes hachures sur le bœuf sont identiques (ill. 40). Quant aux plis du vêtement de la Vierge, ils sont dessinés exactement de la même manière. Nulle part ailleurs, la répartition des notations pour le dessin n'est tout à fait semblable. Dans la version d'Arras, qui fait également partie du groupe 1, les notations sont moins nombreuses, mais le dessin sous-jacent, quoique moins détaillé, est compatible. De plus, il convient de noter que les versions de Lons-le-Saunier, du musée Mayer van den Bergh et d'Arras sont les seules où la mule n'a qu'une oreille visible. Les autres versions présentent des lignes diagonales plus longues, isolées ou groupées, pour décrire la musculature de la patte arrière du bœuf, par exemple dans la version de Bruxelles (ill. 34).

Dans tous les dessins sous-jacents que nous avons étudiés du *grand couple en bas à droite*, à l'exception peut-être de la version du Bonnefantenmuseum<sup>107</sup>, le fond et le bord du chapeau porté par la figure masculine ont les mêmes contours arrondis (ill. 38). Là encore, la présence, dans les versions du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier, de hachures situées au même endroit renforce l'hypothèse selon laquelle les copies étaient basées sur des dessins ou des dessins sous-jacents plutôt que sur des tableaux achevés.

Autre bon exemple de hachures placées de façon identique dans les versions de Lons-le-Saunier et du musée Mayer van den Bergh : le groupe de figures à droite du centre. Cette répartition des hachures ne se retrouve dans aucun autre exemplaire.

**Incohérences au sein des groupes** Il existe, au sein des groupes, de petites incohérences dans les motifs.



ill. 35 Couple en bas à droite. Détails de montages RIR. Les deux dessins sous-jacents présentent une ébauche de contour au bord du chapeau de l'homme. Dans la version de la collection particulière, on trouve également des lignes d'ombre au bord de la fente du manteau de la figure masculine.

a KMSK  
b collection particulière [cat. 10]



En les étudiant, il devrait être possible de déterminer, à partir de l'évolution éventuelle des motifs d'un même groupe, si le dessin sous-jacent ou la couche picturale d'un des tableaux peut avoir servi de modèle pour le dessin sous-jacent du suivant et ainsi de suite.

A cet égard, le **groupe 1** (Mayer van den Bergh, Lons-le-Saunier, Arras) présente de nombreuses incohérences mineures. Par exemple, la grille métallique courbe qui protège une fenêtre dans la partie inférieure gauche est présente dans le dessin sous-jacent et la couche picturale des versions du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier, mais seulement dans le dessin sous-jacent de la version d'Arras (ill. 10b). De ce fait, il est impossible que la couche picturale de la version d'Arras ait servi de modèle à l'ensemble du groupe. A cela s'ajoute le fait que le motif des chevaux dans la partie supérieure droite apparaît dans les couches picturales des versions du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier, mais seulement au stade du dessin sous-jacent dans la version d'Arras. Par ailleurs, le motif du chien se remarque dans la couche picturale des versions d'Arras et du musée Mayer van

den Bergh, mais seulement dans le dessin sous-jacent de la version de Lons-le-Saunier, de sorte que la couche picturale de Lons-le-Saunier ne peut pas non plus avoir servi de modèle au groupe. La fillette sur la berge, descendant vers l'étang gelé, en apporte une preuve supplémentaire : présente dans les versions du musée Mayer van den Bergh et d'Arras, elle manque dans celle de Lons-le-Saunier, tant dans le dessin sous-jacent que dans les couches picturales. Autres éléments justifiant l'exclusion de la version de Lons-le-Saunier comme modèle premier du groupe : la fillette se dirigeant vers une figure masculine sur l'étang en haut à gauche, visible dans le dessin sous-jacent et les couches picturales des versions du musée Mayer van den Bergh et d'Arras, mais pas dans le dessin sous-jacent, ni dans la peinture de la version de Lons-le-Saunier ; et la tête coiffée d'un chapeau, qui s'encadre dans la porte de l'auberge, en bas à gauche, dans le seul dessin sous-jacent de la version de Lons-le-Saunier (ill. 10f), mais se manifeste sous l'aspect d'une forme sans chapeau dans le dessin sous-jacent et les couches picturales des versions du musée Mayer van den Bergh et d'Arras. La preuve que le dessin

sous-jacent pas avoir s Mayer van motif qui a le dessin s mais sous jacent de l dans la ver maison da une simple alors que, Bergh, il e que dans le (ill. 14). U se diriger en haut à g sous-jacen Bergh et d au stade de d'Arras (ill dans le par de Lons-le mais diffé peut passe de l'homme d'Arras – a la couche p C'est dire musée Ma aient pu se

Ces in tableau ou de modèle groupe soi si le motif sous-jacen une anom sont pas er la version c première c autres vers sion de Lo du musée l terminé, q l'existence identique c par le fait q à demi imr sous-jacen Bergh com la version c jacentes ne du musée l le tableau t pourrait av se heurte à

sous-jacent de la version de Lons-le-Saunier ne peut pas avoir servi de modèle pour la version du musée Mayer van den Bergh est apportée par la présence d'un motif qui apparaît sous une forme simplifiée dans le dessin sous-jacent de la version de Lons-le-Saunier, mais sous un aspect plus élaboré dans le dessin sous-jacent de la version du musée Mayer van den Bergh : dans la version de Lons-le-Saunier, le boisage d'une maison dans la partie supérieure droite est suggéré par une simple ligne verticale, barrée deux ou trois fois, alors que, dans la version du musée Mayer van den Bergh, il est aussi détaillé dans le dessin sous-jacent que dans les couches picturales finales des deux tableaux (ill. 14). Un autre exemple d'incohérence est la fillette se dirigeant vers un bateau à demi immergé sur l'étang en haut à gauche : présente seulement dans les dessins sous-jacents des versions du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier, où elle n'est pas arrivée au stade de la peinture, elle est absente dans la version d'Arras (ill. 10e). De même, la disposition des outils dans le panier de Joseph est semblable dans les versions de Lons-le-Saunier et du musée Mayer van den Bergh, mais différente dans la version d'Arras. Enfin, ce qui peut passer pour l'ébauche d'un couteau, à la ceinture de l'homme égorgeant le verrat, apparaît dans la version d'Arras – au stade du dessin sous-jacent, et non dans la couche picturale – mais pas dans les autres versions. C'est dire combien il est peu probable que la version du musée Mayer van den Bergh ou celle de Lons-le-Saunier aient pu servir de modèle à la version d'Arras.

Ces incohérences semblent indiquer qu'aucun tableau ou dessin sous-jacent du groupe 1 n'a servi de modèle aux autres, mais que tous les tableaux de ce groupe sont basés sur un dessin commun. Cependant, si le motif du couteau, repéré seulement dans le dessin sous-jacent de la version d'Arras, est considéré comme une anomalie ou que les lignes du dessin sous-jacent ne sont pas en fait celles d'un couteau, il est possible que la version du musée Mayer van den Bergh ait été la première copie, reproduite séparément dans les deux autres versions. Mais, même dans ce cas, pour la version de Lons-le-Saunier, c'est le dessin sous-jacent du musée Mayer van den Bergh, plutôt que le tableau terminé, qui a dû servir de modèle, si l'on en juge par l'existence de nombreuses notations situées de façon identique dans les deux dessins sous-jacents, ainsi que par le fait que la petite fille se dirigeant vers le bateau à demi immergé n'est présente qu'au stade du dessin sous-jacent dans la version du musée Mayer van den Bergh comme dans celle de Lons-le-Saunier. Pour la version d'Arras, toutefois, où les notations sous-jacentes ne sont pas identiques à celles des versions du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier, le tableau terminé du musée Mayer van den Bergh pourrait avoir servi de modèle. Mais cette hypothèse se heurte à un problème : les outils contenus dans

le panier de Joseph sont disposés différemment dans la version d'Arras, laquelle comprend une équerre, contrairement aux autres versions. Ce détail peut toutefois s'expliquer par les rapports entre le groupe 1 et la version du KMSK (voir plus haut). Dans la version du KMSK, le panier de Joseph contient aussi une équerre. Celle de la version d'Arras peut donc avoir été ajoutée après coup, pour suivre l'exemple de la version du KMSK. A l'appui de cette hypothèse, il faut souligner que l'équerre de la version d'Arras ne figure pas dans le dessin sous-jacent, contrairement à celle du tableau du KMSK.

Dans le **groupe 2** (trois collections particulières [cat. 10, 11, 13]), le dessin sous-jacent n'a pu être étudié dans sa totalité que pour une version [cat. 10]. Néanmoins, il ne fait aucun doute que, par ses motifs comme par ses couleurs, la version vendue chez Sotheby [cat. 11] s'écarte légèrement des deux autres copies du groupe. Il y a par exemple un personnage de plus sous le porche de l'église, un autre dans l'embrasure de la porte au-dessus des poules, et un arbre supplémentaire, passant devant un toit dans la partie supérieure droite. Par ailleurs – contrairement aux deux autres versions –, cette copie inclut le motif de la ville à l'horizon, tandis qu'un personnage manque dans le groupe central massé autour du feu. Mais, faute de réflectogrammes complets de deux versions [cat. 11 et 13], il serait prématuré de tirer des conclusions de ces remarques.

Des quatre groupes, c'est le **groupe 3** (Lille, Vaduz) dont les tableaux présentent le plus d'affinités dans les motifs. On ne constate que des différences mineures, comme la forme de la roue dans le dessin sous-jacent de la version de Vaduz (ill. 10d), qui a disparu dans la couche picturale, et qui ne se trouve ni dans le dessin sous-jacent ni dans la couche picturale de la copie de Lille. Comme la roue n'est jamais représentée dans la couche picturale des autres versions où elle est esquissée au niveau du dessin sous-jacent, l'artiste de la version de Lille peut avoir tout simplement choisi de ne pas l'inclure dans son dessin sous-jacent. Une autre différence est le motif de la tête coiffée d'un chapeau dans l'embrasure de la porte en bas à gauche, qui apparaît dans le dessin sous-jacent de Vaduz, mais qui n'a pas atteint la couche picturale de cette version, et qui n'est pas visible non plus dans le tableau de Lille<sup>108</sup>. Cependant, une tête différemment rendue sans chapeau, se retrouve au même endroit dans la couche picturale de la version de Lille. Une autre différence est le nombre de rayons de la roue de charrette à demi enfouie dans la neige, au centre de la composition. Par conséquent, ou bien les versions de Lille et de Vaduz ont été copiées sur un seul et même dessin, ou bien le dessin sous-jacent de la version de Vaduz a servi de modèle à la version de Lille.

En ce qui concerne le **groupe 4**, il n'y a que deux

motifs dans le dessin sous-jacent de la version de Bruxelles qui n'apparaissent pas dans les dessins sous-jacents ou les couches picturales des autres versions (Caen, coll. part. [cat. 12]) : la fillette sur la glace dans la partie supérieure gauche et une roue grossièrement esquissée, appuyée contre le mur de la maison centrale. De ce fait, ni la version de Caen ni celle de la collection particulière ne peuvent avoir servi de modèle pour le tableau de Bruxelles. D'autre part, le motif du chien fait partie intégrante du dessin sous-jacent dans la version de Bruxelles, mais il n'a pas été reproduit au stade pictural, et il n'est pas présent dans les deux autres tableaux (ill. 10c). La version vendue chez Christie [cat. 12] n'a pas été examinée à l'infrarouge ; le motif est peut-être ébauché dans le dessin sous-jacent. Dans le dessin sous-jacent de la version de Caen, cependant, des lignes superficielles pourraient constituer l'amorce d'un chien. Si c'était le cas, il faudrait en déduire que les deux tableaux ont pris modèle sur un même dessin. La version de Bruxelles comporte également, dans la partie supérieure gauche du dessin sous-jacent ainsi que dans la couche picturale, un cheval qui a été remplacé par une figure solitaire dans les autres versions. Cette importante différence indique que la version de Bruxelles ne peut pas avoir servi de modèle pour les deux autres versions, ni vice versa. Le fait que, dans la copie vendue chez Christie, l'homme en bas à gauche ne tient pas de lettre, contrairement aux deux autres versions, exclut que la couche picturale de cette version ait servi de modèle aux deux autres (à moins que ce motif ne soit un surpeint datant de la restauration)<sup>109</sup>. Dans les versions de Bruxelles et de Caen, des roseaux sont vaguement suggérés, dans le dessin sous-jacent, sur le bord de l'étang en bas à droite ; mais, comme ces roseaux ne se retrouvent au niveau de la partie peinte que dans les copies de Bruxelles et de la collection particulière, la couche picturale de Caen est exclue d'office comme modèle possible des deux autres (ill. 10g). De même, le couteau à la ceinture du boucher en bas à gauche n'est visible au stade du dessin sous-jacent que dans la version de Caen, mais il est présent dans la couche picturale des autres. Dans la version de la collection particulière, il y a aussi, dans la partie supérieure droite, un petit arbre peint qui n'apparaît que dans le dessin sous-jacent des deux autres copies, éliminant du coup les couches picturales de Bruxelles et de Caen comme modèles. (Comme le tableau de Bruxelles a subi un nettoyage agressif dans le passé, l'arbre peut avoir été effacé ; mais, en pareil cas, il en resterait probablement des traces.) Par rapport aux deux autres copies, la version de Bruxelles présente une différence de couleur importante : le tablier de la femme qui tient la poêle en bas à gauche est bleu, alors que, dans les deux autres copies, il est blanc.

Ces données vont dans le sens d'un dessin ayant servi de modèle commun, bien que l'artiste de la ver-

sion de Bruxelles ait pris, par endroits, des libertés avec ce modèle, et qu'il ait introduit, de mémoire, des motifs différents. Phénomène qui se justifierait de la part d'un esprit indépendant – peut-être Pieter Brueghel le Jeune lui-même.

**Résumé** Il est possible que les tableaux de chaque groupe aient été réalisés à partir de dessins secondaires servant de modèle commun, ces dessins secondaires dérivant eux-mêmes d'un dessin *princeps* de Pieter Bruegel l'Ancien ou d'un dessin intermédiaire de Brueghel le Jeune (voir diagramme, ill. 31). Ces modèles secondaires ont conduit à l'introduction de certaines variantes dans les motifs. Par ailleurs, au stade de la peinture, les couleurs des étoffes ont été réinventées dans chaque groupe, la couche picturale terminée du premier tableau d'un groupe servant de modèle pour les couleurs des autres. Les légères différences de motifs et de couleurs qui existent au sein de chaque groupe, tant dans le dessin sous-jacent que dans la peinture, peuvent avoir été délibérées, ou bien s'expliquer par le souvenir de groupes antérieurs ou la négligence du ou des artistes.

Cependant, des scénarios alternatifs peuvent être envisagés, toujours à partir d'un dessin *princeps* de Pieter Bruegel l'Ancien ou d'un dessin intermédiaire de Pieter Brueghel le Jeune. Dans le groupe 1, le dessin sous-jacent de la version du musée Mayer van den Bergh peut avoir été copié dans la version de Lons-le-Saunier, et la couche picturale finale de la version du musée Mayer van den Bergh peut avoir servi de modèle pour la version d'Arras. Pour le groupe 3, d'autre part, le dessin sous-jacent du tableau de Vaduz peut avoir été le modèle de l'exemplaire de Lille.

#### Technique de copie

Les techniques utilisées dans les tableaux des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles pour le transfert d'un dessin d'une œuvre à une autre comprennent la reproduction au poncif, le décalquage et la mise au carreau<sup>110</sup>. Le pantographe, méthode mécanique de transfert décrite par Christophorus Scheiner, un jésuite allemand, dans son livre *Pantographice seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare* (1631), ne semble pas avoir été utilisé par les artistes avant le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>111</sup>, mais la possibilité de son usage est actuellement à l'étude<sup>112</sup>. Aucun indice flagrant de la méthode de reproduction – par exemple des pointillés de poncif ou une grille sous-jacente suggérant une mise au carreau – n'a été découvert dans les tableaux du *Dénombrement de Bethléem*. Pour savoir si les copies ont été réalisées à l'aide d'une technique de reproduction mécanique précise, comme le décalquage, ou bien par une méthode moins rigoureuse comme la mise au carreau, il faut donc procéder à une comparaison minutieuse des dessins sous-jacents et à des essais de superpositions.

**Caractère des**  
Dans tous les remarquables esquissés, ont C'est notamm ment esquissés et de certains les bottes de j

Dans la v effectués pen tion d'une de les de neige, z des poules, ti en excluant, j quage. Dans retouches da à gauche sug et il en va de roues des ch hésitante, av sous-jacent.

Par son : sous-jacent c l'impression levée, en dé nombreuses plaident éga

#### Correspond

Après super dants, les ca Bruxelles, d de la collect ont été rapp Comme au tefois, il est pour transfé tains de ses heureuseme groupes dif et de comp même grou les compos ter de petit correspond les différen de chaque § et du bâtim bilité qu'ils d'une techni le décalqua

Pour s tion ont pu à des comp phiques, ai jacents des

ill. 36 La superposition du dessin sous-jacent de Lons-le-Saunier et des dessins sous-jacents du musée Mayer van den Bergh et d'Arras démontre que les trois dessins ne peuvent pas avoir été copiés du même modèle au moyen d'un calque

- a Lons-le-Saunier
- b Mayer van den Bergh
- c Arras
- d superposition Lons-le-Saunier/Mayer van den Bergh
- e superposition Lons-le-Saunier/Arras

### Caractère des lignes sous-jacentes

Dans tous les dessins sous-jacents, certaines parties, remarquables par leur spontanéité et leur caractère esquissé, ont manifestement été réalisées à main levée. C'est notamment le cas des branches d'arbre vaguement esquissées contre le ciel, des contours du paysage et de certains motifs plus petits, comme la marmite et les bottes de paille dans la plupart des versions.

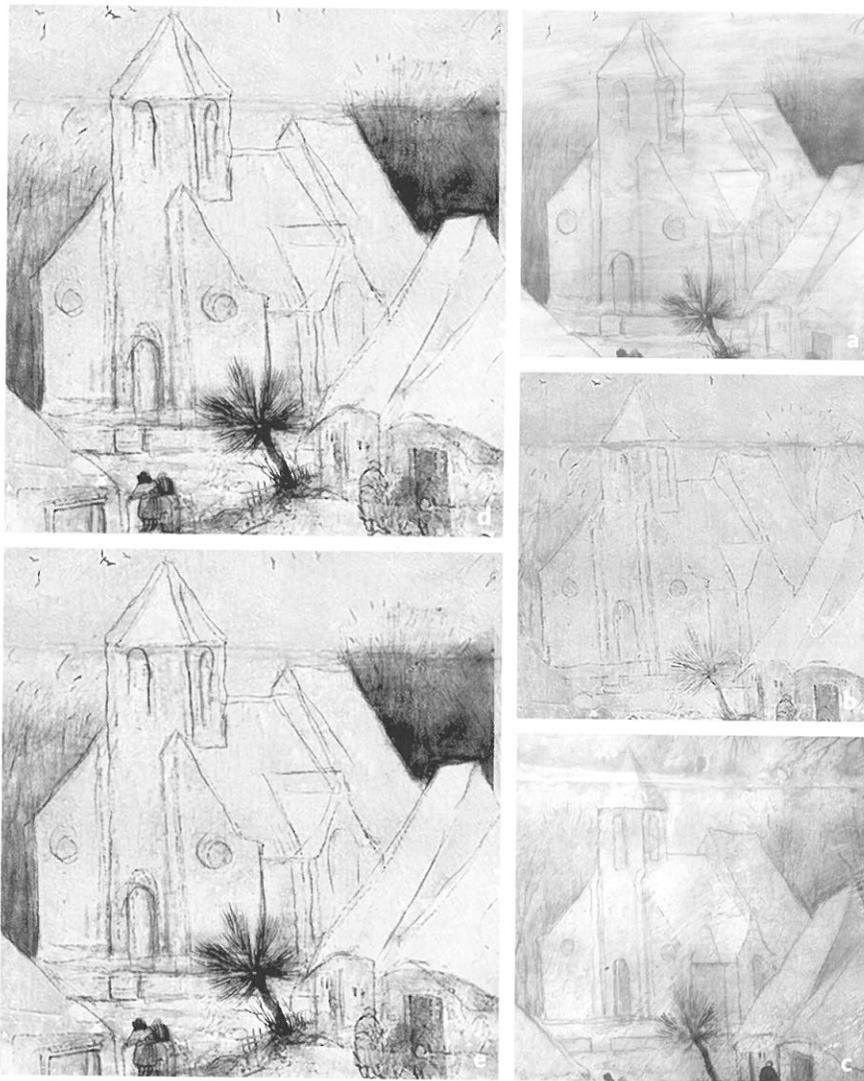
Dans la version de Bruxelles, des changements effectués pendant l'exécution du dessin dans la position d'une des jambes de l'homme ramassant des boules de neige, ainsi que dans la position de la tête d'une des poules, trahissent aussi un dessin à main levée, tout en excluant, pour ces motifs, l'éventualité d'un décalquage. Dans la version de Vaduz, les hésitations et les retouches dans le chargement d'une charrette en haut à gauche suggèrent également un dessin à main levée, et il en va de même, dans plusieurs versions, pour les roues des charrettes, qui sont dessinées d'une main hésitante, avec de nombreux repentirs dans le dessin sous-jacent.

Par son style aisé et plein d'assurance, le dessin sous-jacent de Lons-le-Saunier, en particulier, donne l'impression d'avoir été entièrement exécuté à main levée, en dépit de la référence à un modèle dessiné. Les nombreuses retouches en cours d'exécution du dessin plaident également en faveur de la mise au carreau.

### Correspondance de motifs

Après superposition et mesurage des points correspondants, les calques réalisés par l'auteur des versions de Bruxelles, du KMSK, du musée Mayer van den Bergh et de la collection particulière montrent que toutes quatre ont été rapportées à la même échelle (ill. 25, 26, annexe 1). Comme aucun élément ne coïncide parfaitement, toutefois, il est exclu que le décalquage ait pu être utilisé pour transférer l'ensemble de la composition ou certains de ses détails à partir d'un dessin commun. Malheureusement, ces copies appartiennent toutes à des groupes différents, et il n'a pas été possible de réaliser et de comparer des calques de deux copies au sein d'un même groupe. Mais il suffit de confronter visuellement les compositions à l'intérieur des groupes pour constater de petites divergences dans les positions des motifs correspondants. Par exemple, dans les groupes 2 et 4, les différences significatives observées entre les tableaux de chaque groupe dans les hauteurs relatives de l'église et du bâtiment à sa gauche excluent totalement la possibilité qu'ils aient été copiés dans leur intégralité à l'aide d'une technique de transfert performante comme le décalquage.

Pour savoir si des zones spécifiques de la composition ont pu être copiées par décalquage, il a été procédé à des comparaisons au moyen de détails photographiques, ainsi qu'en superposant<sup>113</sup> les dessins sous-jacents des motifs sélectionnés là où les comparaisons

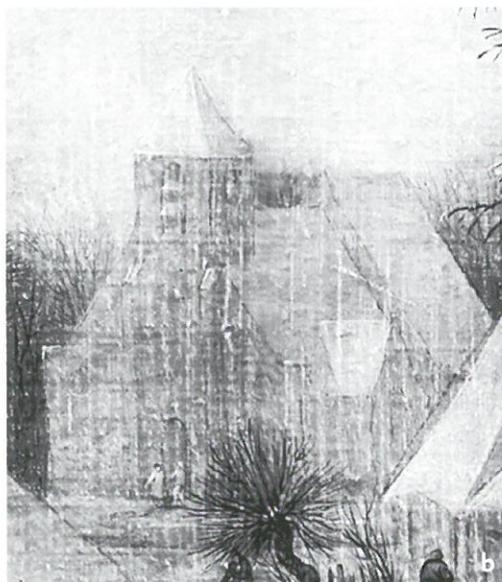
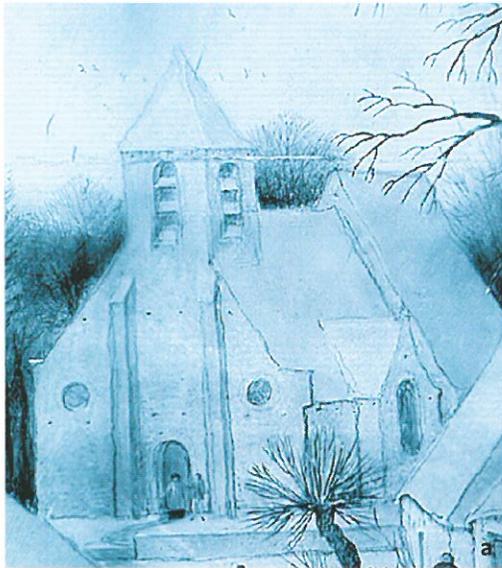


visuelles n'étaient pas suffisamment claires. Sans doute subsiste-t-il une vague possibilité que le décalquage ait servi pour certains détails avec un matériau invisible à la réflectographie à l'infrarouge, comme la craie rouge, le dessin étant ensuite renforcé à main levée avec le matériau à base de carbone détecté à l'infrarouge. Nous n'avons aucun moyen de vérifier cette hypothèse.

**Eglise** Dans le groupe 1, les différences de proportions significatives existant entre les différents éléments au stade du dessin sous-jacent plaident contre le recours au décalquage pour transférer la composition à partir d'un dessin commun (ill. 36). Cependant, comme l'emplacement et la taille des motifs coïncident, il est possible que la mise au carreau ait été utilisée pour faciliter le transfert. La superposition des motifs du groupe 3 a abouti à la même conclusion (ill. 37). Dans le groupe 4, il suffit de comparer visuellement le motif de l'église dans

ill. 37 Superposition du dessin sous-jacent de Vaduz et de la couche picturale de Lille. Comme dans l'ill. 36, il apparaît que ces détails ne peuvent pas avoir été transposés d'un modèle commun au moyen d'un calque

a Vaduz, dessin sous-jacent  
b Lille, couche picturale  
c superposition



les dessins sous-jacents de Bruxelles et de Caen pour affirmer que ceux-ci ne peuvent pas avoir été reproduits par décalquage à partir d'un dessin commun.

**Maison centrale** Dans le groupe 1, certains éléments du motif présentent des différences de forme et de proportions clairement visibles, de sorte qu'il n'y a aucune chance pour qu'ils aient été décalqués à partir d'un modèle commun. Dans le groupe 2, le motif offre un aspect très similaire, mais, faute de documents infrarouges ou de détails photographiques, il est impossible de vérifier s'il y a eu décalquage à partir d'un modèle commun. Dans le groupe 3, les motifs correspondants des deux tableaux n'ont pas pu être décalqués à partir d'un modèle commun, le pignon

droit de la maison comptant un nombre variable de degrés. Les petites différences de proportions existant, dans le groupe 4, entre les versions de Bruxelles et de Caen (et celle de la collection particulière, si la comparaison porte sur les couches picturales) excluent toute possibilité de décalquage à partir d'un modèle commun. Dans la version du KMSK, enfin, le motif de la maison centrale présente de légères différences avec toutes les autres copies.

**Petites figures sur la berge et l'étang en haut à gauche** De tous les dessins sous-jacents, ce sont ceux du groupe 3 qui affichent, pour ce motif, la correspondance visuelle la plus poussée : non seulement les personnages sont identiques, mais leurs positions relatives sont

apparemment de leurs  
une adé  
coïncide  
Et, com  
pas exac  
techniq  
le décal

Dar  
jacents  
le décal  
férer le d  
le group  
versions  
tenant c  
qu'un m  
Bien que  
un ense  
musée M  
des figu  
par rapp  
musée M  
ment su  
sibilité d

La Vier  
corresp  
les dessi  
rences d  
Résultat  
lisées pa  
groupe 1  
van den  
bœuf co  
le cas po  
de légers

Couple  
Vierge, e  
Cepend  
les forme  
teau de l'  
amèment  
le bœuf,  
par une r  
comme l  
pas pu êt

Pour les  
testable  
le transfè  
dessin co  
déduire  
décalqua  
est souve  
techniqu

apparemment les mêmes. Cependant, la superposition de leurs dessins sous-jacents respectifs n'a pas abouti à une adéquation parfaite et il n'a pas été possible de faire coïncider avec succès plus d'un personnage à la fois. Et, comme l'architecture environnante ne correspond pas exactement non plus, il est peu probable que la technique utilisée pour le transfert du modèle ait été le décalquage (ill. 38).

Dans le groupe 1, l'examen des dessins sous-jacents (sans superpositions) ne laisse aucun doute : le décalquage ne peut pas avoir été employé pour transférer le dessin à partir d'un modèle commun. Pour le groupe 4, une superposition a été tentée pour les versions de Bruxelles et de Caen ; là encore, même en tenant compte d'un déplacement éventuel, il est exclu qu'un modèle commun ait pu être décalqué (ill. 39). Bien que la version du Bonnefantenmuseum présente un ensemble de personnages similaires à la copie du musée Mayer van den Bergh, les positions relatives des figures correspondantes sont différentes. De plus, par rapport à ce qui les entoure, celles de la version du musée Mayer van den Bergh sont à une échelle légèrement supérieure, ce qui exclut, une fois de plus, la possibilité d'un décalquage à partir d'un modèle commun.

**La Vierge et le bœuf** Bien qu'au premier regard, la correspondance entre les copies semble parfaite, tous les dessins sous-jacents examinés présentent des différences dans la position et les proportions des contours. Résultat : il est exclu que deux copies aient pu être réalisées par décalquage d'un modèle unique. Dans le groupe 1, la superposition des versions du musée Mayer van den Bergh et de Lons-le-Saunier montre que le bœuf coïncide presque exactement, ce qui n'est pas le cas pour le reste du motif, même si nous admettons de légers déplacements du papier à décalquer (ill. 40).

**Couple en bas à droite** Ce motif, comme celui de la Vierge, est extrêmement similaire dans toutes les copies. Cependant, de petites variations dans les contours, les formes différentes de l'extrémité inférieure du manteau de l'homme et les modifications du drapé nous amènent à la même conclusion que pour la Vierge et le bœuf, à savoir que le motif a probablement été copié par une méthode moins précise que le décalquage, comme la mise au carreau. (Les groupes 2 et 3 n'ont pas pu être comparés en détail.)

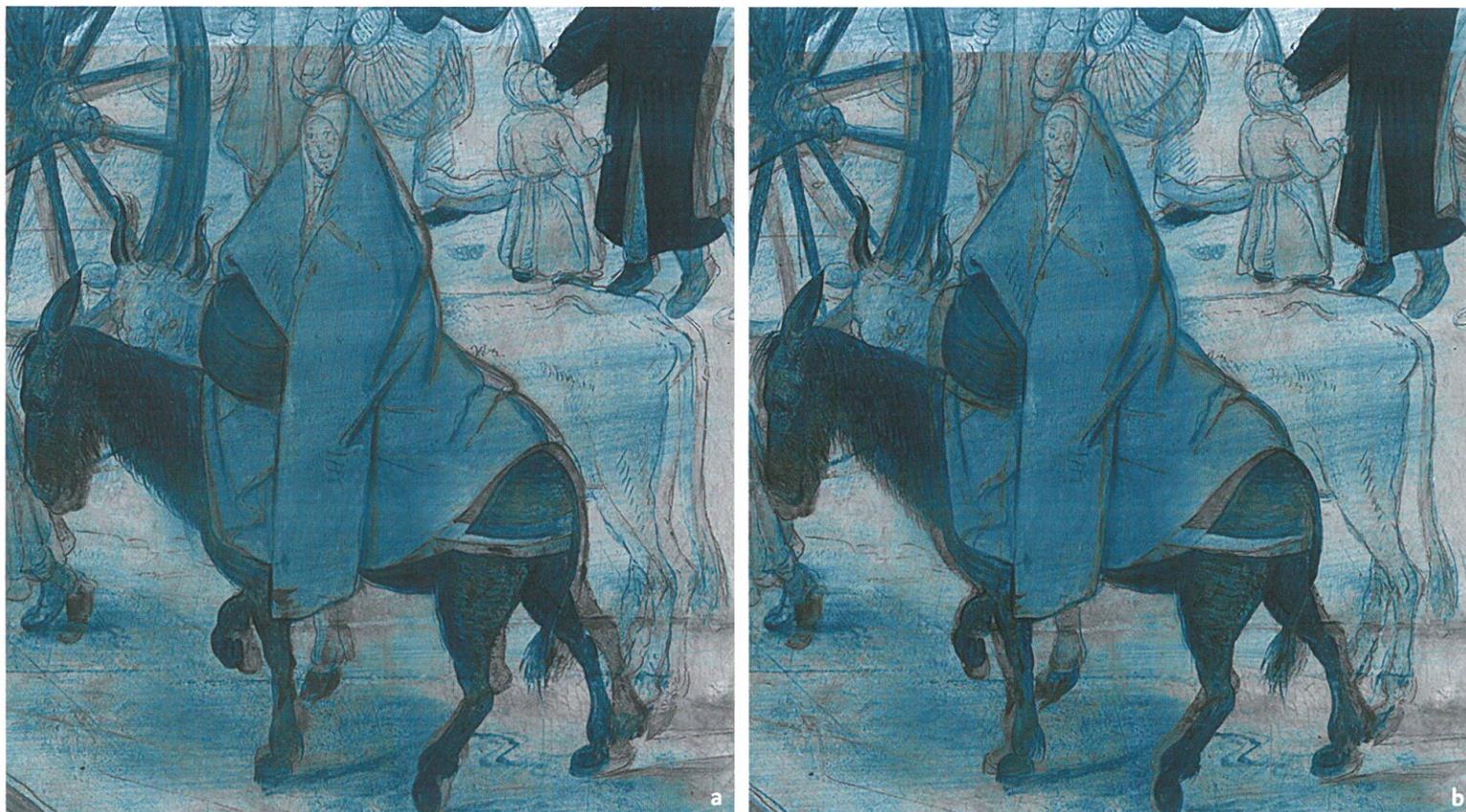
Pour les motifs étudiés, il n'existe pas de preuve incontestable du recours à une technique de décalquage pour le transfert de deux motifs quelconques à partir d'un dessin commun. Il ne faut pas nécessairement en déduire qu'aucun dessin n'a pu être reproduit par décalquage. La corrélation entre certains motifs-clés est souvent si flagrante qu'elle trahit l'emploi d'une technique facilitant la copie, comme la mise au carreau

ill. 38 Petits personnages, en haut à gauche. Superposition du dessin sous-jacent de Vaduz et de la couche picturale de Lille (alignés sur la figure féminine en bas au milieu). Malgré les correspondances, il est évident que les deux compositions ne peuvent pas avoir été transposées d'un modèle commun au moyen d'un calque  
a Vaduz, dessin sous-jacent  
b Lille, couche picturale  
c superposition

ill. 39 Petits personnages en haut à gauche. Superposition du dessin sous-jacent de Bruxelles et de la couche picturale de Caen (alignés sur la figure féminine en bas au milieu). Conclusion analogue à celle de l'ill. 38  
a Bruxelles, dessin sous-jacent  
b Caen, couche picturale  
c superposition



ill. 40 La Vierge et le bœuf. Superposition des dessins sous-jacents des versions Mayer van den Bergh et Lons-le-Saunier (la version Lons-le-Saunier est colorisée en bleu; a = alignés sur la Vierge; b = alignés sur le bœuf). Les détails semblent copiés du même modèle, mais ils se recouvrent avec trop peu de précision pour avoir été transposés au moyen d'un calque



ou une autre méthode mécanique, peut-être le pantographe. Il n'est pas exclu pour autant qu'un carton ait pu être utilisé (comme je l'ai suggéré ci-dessus), mais dans ce cas au moyen d'un matériau indécélable à la réflectographie à l'infrarouge.

### Conclusion

Les copies du *Dénombrement de Bethléem* de Brueghel le Jeune sont remarquablement uniformes quant à leurs matériaux et leurs techniques. Exception faite de la version de Lille, sur toile, les copies examinées sont peintes sur panneau de chêne, avec une préparation blanche, une *imprimatura*, un dessin sous-jacent très détaillé et une ou deux fines couches de peinture utilisant un système de réserves. Tant les techniques que les matériaux sont caractéristiques de la peinture flamande du xv<sup>e</sup> au début du xvii<sup>e</sup> siècle, et des parallèles peuvent être établis avec la version originale de Bruegel l'Ancien.

Par-delà les similitudes techniques, l'étude révèle, dans la série du *Dénombrement de Bethléem*, plusieurs personnalités artistiques distinctes, au niveau du dessin sous-jacent comme au stade de la peinture. Les versions de Bruxelles et de Vaduz [cat. 4 et 9], toutes deux signées et datées, sont les plus accomplies en termes

de maîtrise picturale, de connaissance de l'anatomie et des proportions. Les similitudes de style existant entre ces deux versions suggèrent qu'elles peuvent avoir été peintes par le même artiste, peut-être Brueghel lui-même. Si ce même style se retrouve dans un autre tableau de Brueghel, cette éventualité en sera renforcée d'autant. La version de Lille, également très réussie dans son exécution, mérite un examen approfondi en fonction de son attribution. Les autres copies du *Dénombrement de Bethléem*, y compris deux versions signées, témoignent de différents degrés de compétence. La copie de Lons-le-Saunier [cat. 7] affiche, dans le dessin sous-jacent comme dans la peinture, un style remarquablement rapide, plein d'assurance et efficace qui la distingue de toutes les autres versions. Par ailleurs, le dessin sous-jacent des versions de Bruxelles et de Lons-le-Saunier supporte la comparaison avec le style de leurs couches picturales respectives, ce qui suggère que ces deux tableaux au moins ne résultent pas de la collaboration de plusieurs artistes au sein de l'atelier: c'est un seul et même artiste qui porte la responsabilité de l'ensemble de l'œuvre, depuis le dessin sous-jacent jusqu'au stade final de la peinture.

Le fait que des éléments-clés du tableau original manquent dans les copies, que plusieurs motifs ont été

transformés, de copie, seulement apparaît dans les versions descriptives rien à voir que le motif détaillé de lui-même connues propres les copies *princeps*, modèles ou d'un à partir d'intermédiaires variantes: ment clairement pour les et de Lons-mêmes et tifs, le m un dessin

La p de copie situer ap le group van den 3 et 7], l' la versio d'envisa; certaines chronol le panne de sorte époque Le table du group ne peut j nologie qui réun [cat. 10, d'un des les versie semblab de Vaduz de Brux [cat. 4, 5 date du p

En c raison vi tionnés deux exe

transformés ou mal compris au cours du processus de copie, qu'un détail (trois branches d'arbre) — présent seulement dans le dessin sous-jacent de l'original — apparaît dans une mesure plus ou moins importante dans les copies, et enfin que, dans les copies, la répartition des couleurs et le moment choisi de la journée n'ont rien à voir avec le tableau original permet de supposer que le modèle des copies était un dessin préparatoire détaillé de Pieter Bruegel l'Ancien plutôt que le tableau lui-même. Cependant, la classification des treize copies connues en groupes distincts, dont chacun présente ses propres variations de motifs et de couleurs, implique que les copies n'ont pas été copiées directement sur le dessin *princeps*, mais qu'elles ont été basées sur une série de modèles secondaires, qu'il s'agisse de dessins distincts ou d'un des tableaux de chaque groupe. Bien que réalisé à partir du dessin *princeps*, chacun de ces modèles intermédiaires devait contenir un certain nombre de variantes, portant peut-être sur les motifs insuffisamment clairs ou détaillés dans le modèle initial. La comparaison des dessins sous-jacents montre qu'au moins pour les versions du musée Mayer van den Bergh [cat. 2] et de Lons-le-Saunier, qui présentent des hachures aux mêmes endroits dans leurs dessins sous-jacents respectifs, le modèle secondaire doit avoir été un dessin ou un dessin sous-jacent.

La présence de tableaux datés dans chaque groupe de copies à l'exception du groupe 1 peut nous aider à situer approximativement les tableaux non datés. Pour le groupe 1, englobant les panneaux du musée Mayer van den Bergh, de Lons-le-Saunier et d'Arras [cat. 2, 3 et 7], l'analyse dendrochronologique pratiquée sur la version du musée Mayer van den Bergh permet d'envisager une datation relativement précoce, mais certainement pas antérieure à 1596. D'après la dendrochronologie de la version du Bonnefantenmuseum, le panneau peut avoir été utilisé à partir de 1595, de sorte que le tableau peut avoir été exécuté à la même époque que celui du musée Mayer van den Bergh. Le tableau du КМСК [cat. 1], qui ressemble à ceux du groupe 1 par ses couleurs et certains de ses motifs, ne peut pas avoir été peint avant 1604 : la dendrochronologie ne laisse aucun doute à ce sujet. Le groupe 2, qui réunit des versions de collections particulières [cat. 10, 11 et 13], peut avoir été peint vers 1604, date d'un des tableaux [cat. 10]. Le groupe 3, qui comprend les versions de Lille et de Vaduz [cat. 6 et 9], a très vraisemblablement été exécuté vers 1607, date de la version de Vaduz. Quant au groupe 4, qui contient les versions de Bruxelles, de Caen et d'une collection particulière [cat. 4, 5 et 12], il a probablement été peint vers 1610, date du panneau de Bruxelles.

En ce qui concerne la technique de copie, la comparaison visuelle et les superpositions de motifs sélectionnés démontrent combien il est peu probable que deux exemplaires de ces tableaux aient été transférés

par décalquage à partir d'un modèle commun, ou par une autre méthode mécanique. La copie à main levée, facilitée par la mise au carreau, paraît beaucoup plus vraisemblable.

Annexe 1  
**Corrélation entre quatre copies  
 et la version originale  
 du Dénombrement de Bethléem**

Copie	Référence	Pente	Ordonnées à l'origine	Marge d'erreur	Coefficient de corrélation
Coll. part. [cat.10]	original	102,9%	-1,03	1,09	0,9997
Mayer	original	102,0%	0,04	0,62	0,9999
Bruxelles	original	102,9	-0,61	0,79	0,9998
KMSK	original	102,8%	-0,79	0,65	0,9999
Anvers	coll. part.	99,8%	0,27	0,72	0,9999
Anvers	Mayer	100,7%	-0,83	0,58	0,9999
Mayer	coll. part.	99,1%	1,11	0,91	0,9998

Les comparaisons n'ont pu être effectuées entre la version de Bruxelles et les versions du KMSK, du musée Mayer van den Bergh et de la collection particulière [cat. 10] en raison du nombre insuffisant de mesures faites sur la version de Bruxelles

Annexe 2  
**Aperçu des motifs variables selon les groupes**

Motifs variables	Version originale de Pieter Bruegel l'Ancien	Groupe 1 Lons-le-Saunier, Arras, Mayer van den Bergh	Groupe 2 Collections particulières [cat. 10, 11, 13]	Groupe 3 Vaduz, Lille
Personnages sous le porche de l'église	Deux personnages	Aucun	Cat. 10 : Présents dans le dessin sous-jacent et la couche picturale ; cat. 11 : un personnage ; cat. 13 : aucun	Deux personnages
Personnage(s) ou cheval/mule, en haut à gauche, au pied de l'église	Mule	Seulement deux personnages. Motif du cheval dans le dessin sous-jacent Mayer (pas dans ceux de Lons-le-Saunier et d'Arras)	Cheval	Cheval
Personnage dans l'embrasure de la porte, en haut à gauche	Présent	Absent	Cat. 10 et 13 : absent ; cat. 11 : présent	Présent
Fillette isolée sur la glace, en haut à gauche entre la maison centrale et l'arbre	Présente	Absente	Présente	Présente
Bateau à-demi immergé, en haut à gauche	Présent	Présent	Absent	Présent
Fillette se dirigeant vers le bateau à-demi immergé, en haut à gauche	Présente	Mayer et Lons-le-Saunier : seulement dans le dessin sous-jacent ; Arras : absente	Absente	Absente
Adulte et enfant sur la berge, en haut à gauche	Homme et enfant	Absents	Mère et enfant	Mère et enfant
Deux personnages, en haut à gauche sur l'étang gelé, juste au-dessus de l'homme au tonneau	Deux hommes	Deux hommes	Deux hommes	Deux hommes
Chien, en haut au milieu	Présent	Mayer et Arras : présent ; Lons-le-Saunier : seulement dans le dessin sous-jacent	Présent	Présent
Roue appuyée contre la maison centrale, à gauche	Présente dans la couche picturale	Absente	Absente	Vaduz : seulement dans le dessin sous-jacent ; Lille : absent

Thèmes	Groupe 3 Lille, Caen, Lille	Groupe 4 Bruxelles, Caen, Coll. part. [cat. 12]	KMSK	Bonnefantenmuseum
Le dessin picturale; cat. 13:	Deux personnages	Bruxelles: deux personnages; Caen et cat. 12: un personnage	Deux personnages	Deux personnages
	Cheval	Bruxelles: seulement le cheval; Caen et cat. 12: un personnage	Deux personnages	Cheval
	Présent	Présent	Absent	Absent
	Présente	Bruxelles et cat. 12: présente; Caen: absente (mais peut-être par suite de la dégradation)	Présente	Personnage masculin
	Présent	Présent	Présent	Présent
	Présente	Présente	Absente	Présente
Mère et enfant	Mère et enfant	Mère et enfant	Absents	Absents
Deux hommes	Un homme, une femme	Un homme, une femme	Deux hommes	Deux hommes
	Présent	Bruxelles: seulement dans le dessin sous-jacent; Caen et cat. 12: absent	Présent	Présent
Lille: seulement dans le dessin sous-jacent; Lille: absente	Bruxelles: seulement dans le dessin sous-jacent; Caen et cat. 12: absente	Bruxelles: seulement dans le dessin sous-jacent; Caen et cat. 12: absente	Seulement dans le dessin sous-jacent	Seulement dans le dessin sous-jacent

Motifs variables	Version originale de Pieter Bruegel l'Ancien	Groupe 1 Lons-le Saunier, Arras, Mayer van den Bergh	Groupe 2 Collections particulières [cat. 10, 11, 13]	Groupe 3 Vaduz, Lille
Personnages autour du feu contre la maison centrale et, à leur droite, petit groupe de personnages (nombre de figures et couleurs varient d'un groupe à l'autre)	Disposition des personnages et des couleurs sans rapport avec les autres copies	Nombre, position et couleurs identiques au sein du groupe	Nombre, position et couleurs identiques au sein du groupe, sauf que dans le cat. 11 le deuxième personnage à partir de la gauche manque et qu'un des personnages porte un chapeau rouge	Nombre, position et couleurs identiques au sein du groupe
Matériaux utilisés pour la finition de la maison centrale	Enduit et briquetage (briques individuelles indéterminées)	Briques et bois (briques individuelles déterminées)	Briques et bois (briques individuelles déterminées)	Briques, enduite et bois (individuelles déterminées)
Groupe de soldats et de civils, au milieu à droite	Disposition des personnages différente de toutes les autres copies	Nombre et position identiques au sein du groupe	Disposition identique des personnages, mais avec un soldat supplémentaire dans le cat. 10; l'homme vêtu à l'orientale porte un manteau jaune dans le cat. 11 et un manteau foncé dans le cat. 10 et 13	Nombre et position identiques au sein du groupe
Arbre devant le toit de la maison à gauche des tours, dans l'angle supérieur droit	Présent	Absent	Cat. 10 et 13 : absent; cat. 11 : présent	Présent
Plaque de neige en forme de losange, sur l'étang gelé en bas à droite	Trou dans la glace	Présente	Présente	Absente
Enfants faisant de la luge sur la rive de l'étang gelé en bas à droite	Deux	Deux	Un	Deux
Pieux en bois sur la rive de l'étang gelé en bas à droite	Deux	Deux	Deux	Deux
Troncs supportant le « pont » de l'étang gelé en bas à droite	Probablement trois	Deux	Trois	Trois
Nombre de degrés du pignon de la maison centrale	Huit	Mayer : neuf; Arras et Lons-le-Saunier : huit	Huit	Vaduz : sept; Lille : huit
Pignon « variable » de la maison en haut à droite	Pignon gauche représenté; colombages apparents	Pignon gauche représenté; colombages apparents	Pignon droit représenté; pas de colombages	Pignon gauche représenté; pas de colombages
« Panier » accroché de biais sous le rebord du toit de l'auberge, à gauche	Présent	Absent	Absent	Absent
Treillis courbe devant la fenêtre de l'auberge, en bas à gauche	Présent	Mayer et Lons-le-Saunier : présent; Arras : seulement dans le dessin sous-jacent	Absent	Absent
Lettre dans la main de l'homme à l'entrée de l'auberge, en bas à gauche	Absente	Présente	Présente	Présente

Particuliers	Groupe 3 Lille	Groupe 4 Bruxelles, Caen, Coll. part. [cat. 12]	KMSK	Bonnefantenmuseum
Disposition et couleurs de l'ensemble du groupe, sauf le deuxième à partir de la gauche des personnages du rouge	Nombre, position et couleurs identiques au sein du groupe	Nombre, position et couleurs identiques au sein du groupe	Groupe central presque identique au groupe 1, mais le petit groupe à droite est différent	Disposition et couleurs différentes de tous les autres groupes
Matériaux utilisés	Briques, enduite et bois (briques individuelles déterminées)	Briques et bois (briques individuelles déterminées)	Briques et bois (briques individuelles déterminées)	Briques et bois (briques individuelles déterminées)
Représentation des person- nages un soldat supplé- cat. 10; l'homme porte un manteau 11 et un manteau 10 et 13	Nombre et position identiques au sein du groupe	Paraît identique mais la version de Bruxelles est fort endomma- gée dans cette zone	Comparable mais pas identique au groupe 1	Comparable mais pas identique au groupe 1 (mais différent du KMSK)
Présent; cat. 11:	Présent	Cat. 12: présent; Bruxelles et Caen: seulement dans le dessin sous-jacent	Absent	Absent
	Présente	Présente	Présente	Présente
	Deux	Deux	Un	Deux
	Un	Un	Deux	Deux
	Trois	Trois	Trois	Trois
	Bruxelles: sept; Lille: huit	Huit	Huit	Huit
Présenté; pas de colombages	Pignon gauche représenté; pas de colombages	Pignon droit représenté; pas de colombages	Pignon gauche représenté; colombages apparents	Pignon gauche représenté; colombages apparents
	Absent	Absent	Présent	Absent
	Absent	Absent	Seulement dans le dessin sous-jacent	Présent
	Présente	Bruxelles et Caen: présente; cat. 12: absente	Absente	Présente

Motifs variables	Version originale de Pieter Bruegel l'Ancien	Groupe 1 Lons-le-Saunier, Arras, Mayer van den Bergh	Groupe 2 Collections particulières [cat. 10, 11, 13]	Groupe 3 Vaduz, Lille
Couteau à la ceinture de l'homme égorgeant le cochon	Présent	Mayer et Lons-le-Saunier : absent ; Arras : seulement dans le dessin sous-jacent	Présent	Présent
Outils de Joseph et forme du panier en osier	Panier rond ; un outil visible	Panier droit à fond étroit ; les outils diffèrent d'une copie à l'autre	Panier droit et bords élargis ; outils identiques au cat. 11 et 13 ; équerre supplémentaire dans le cat. 10	Panier droit à fond large ; identiques au sein du groupe
Tourelle flanquant la tour à l'extrême droite, dans l'angle supérieur droit	Présente	Présente	Absente	Présente
Maison centrale : fenêtres aux volets ouverts/fermés ; personnage se penchant à la fenêtre	Répartition des volets différente de toutes autres copies ; personnage se penchant à la fenêtre	Mayer et Lons-le-Saunier : même répartition des volets ; Arras : légères différences ; sans personnage dans les trois versions	Même répartition des volets au sein du groupe ; sans personnage	Même répartition des volets au sein du groupe ; avec personnage
Roseaux sur la rive gauche de l'étang gelé en bas à droite	Absents	Absents	Cat. 10 et 13 : absents ; cat. 11 : présents	Partiellement présents dans les deux versions
Ville ou église à l'horizon	Présente	Absente	Cat. 10 et 13 : absente ; cat. 11 : présente	Présente
Petit groupe d'arbres sur la berge de la rivière, dans la partie supérieure gauche du paysage ; nombre et disposition varient	Différent des autres copies	Nombre et position identiques au sein du groupe	Nombre et position identiques au sein du groupe	Nombre et position identiques au sein du groupe
Marques ou symboles peints sur la hache, au premier plan, en bas à gauche	Indiscernables	Symbole quasi identique dans tout le groupe, absent dans les autres groupes	Symbole quasi identique dans tout le groupe, absent dans les autres groupes	Symbole quasi identique dans tout le groupe, absent dans les autres groupes

\* Mes plus sincères remerciements à Liliane Masschelein, directrice de l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), et à Dominique Allart, professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Liège, pour avoir rendu cette recherche possible, ainsi que pour leurs encouragements et le soutien inlassable qu'elles m'ont apportés au cours des trois dernières années. Toute ma gratitude aussi à Peter van den Brink et Ingrid van Rooy pour avoir partagé leurs données avec moi, sans me ménager leurs encouragements. Je tiens à remercier tout spécialement Jacques Debergh, en charge de la bibliothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique, pour les conseils et l'appui qu'il m'a prodigués tout au long du projet. Merci aussi à Jacqueline Folie, historienne de l'art, dont la connaissance approfondie de l'artiste a permis de préciser les domaines exigeant un complément de recherche. Tous les directeurs, conservateurs et autres membres du personnel des musées qui m'ont donné accès à leurs tableaux et ont rendu mon travail sur place si agréable ont également droit à toute ma reconnaissance, particulièrement Eliane De Wilde, conservateur en chef, Helena Bussers, chef de département, et Wilfried Moens, garde collection aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, Hans Nieuwdorp, directeur du Museum Mayer van den Bergh à Anvers, et Paul Huvenne, directeur, Yolande Deckers, chef des collections et de la recherche, Lizet Klaassens, restauratrice, et Stefan Antonis, préparateur au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten à Anvers. Je voudrais remercier aussi le propriétaire et le restaurateur de la version de 1604, qui m'ont autorisée à étudier leur tableau dans les moindres détails. Par ailleurs, je suis extrêmement redevable à ceux qui ont examiné les tableaux en dehors de la Belgique et les ont soumis à la réflectographie à l'infrarouge, en particulier Dolf van Asperen de Boer et Margreet Wolters. Merci également, pour leur acharnement au travail, à Rik van Wegen et Suzanne Harleman, du Bonnefontenmuseum, et à leur photographe Jan Schols. Un grand merci, pour leur assistance sur place en Belgique, aux stagiaires de l'IRPA Nathalie Laquière, Luzia Gregoria et Etienne Costa, ainsi qu'à Kristof van Bellinghen et Vincent Averna, qui m'ont apporté leur aide pour l'infographie. Je suis aussi très obligée à Said Amrani pour son aide inappréciable et pour son enthousiasme inépuisable. Kristof van Bellinghen mérite une mention spéciale pour la haute qualité de ses montages RIR. Merci aussi à Sophie de Potter pour le traitement des images et les schémas et à Olivier de Pauw pour son assistance technique, à Guido Van de Voorde pour les radiographies et à Jean-Luc Elias, Jean-Louis Torsin, Jacques Declercq, Thierry Rolland et Hervé Pigeolet pour l'excellence de leurs photographies. Toute ma gratitude aussi aux restaurateurs Kees Schreuder et Katya Lewerentz, de la Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL), et à Thanh-Nghi Pham, restaurateur indépendant bruxellois, pour nos intéressantes conversations sur la technique de Bruegel. Je dois beaucoup à Janka Sanyova et Karijn Lamens pour leur travail d'analyse. Et je voudrais enfin remercier mes collègues, notamment Isabelle Lecocq, Bob Ghys, Dominique Verloo et Régine Guislain-Wittermann, qui ont beaucoup discuté du projet avec moi.

1 Les examens effectués par l'auteur sur les tableaux conservés en Belgique s'intègrent dans une recherche en cours, destinée à une thèse de doctorat, *Etude technologique des œuvres de Pieter Bruegel le Jeune conservées dans les collections publiques en Belgique*, sous la direction du Professeur Dominique Allart, Université de Liège.  
2 Van Mander 1604.  
3 Marlier 1969, p. 42.  
4 Marlier (1969, pp. 4-5) se demande si ce Gillis van Coninxloo était bien le fameux paysagiste, ou bien un parent du même nom.  
5 Rombouts et Van Lerijs 1961, 1, p. 292.  
6 Rombouts et Van Lerijs 1961, 1, pp. 328, 373, 374, 395, 408, 451, 478, 517, 635.  
7 Ibid., p. 448.  
8 Ertz 1998, p. 19.  
9 Marlier 1969.  
10 Ertz 2000.  
11 Folie 1980.  
12 Folie 1993.  
13 Mund 1976.  
14 Verougstraete et Van Schoute 1993.  
15 Glück 1934.

16 Cat. Finck 1969.  
17 Cat. Tobu 1995.  
18 Ertz 1998.  
19 Mori 2001.  
20 Van Hauwaert 1985 ; Van Hauwaert 1978.  
21 Van Hauwaert 1977.  
22 Van Hauwaert-Thomae et Folie 1995.  
23 Faries, Shepherd et Eastaugh 1995.  
24 Van Schoute et Verougstraete 2001 (à paraître).  
25 Currie 2001a.  
26 Currie 2001b (à paraître).  
27 Une analyse technologique complète de la version originale sera publiée dans Allart et Currie 2001 (à paraître).  
28 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Bruegel, le peintre et son monde*, Bruxelles, 1969. Les panneaux expliquant la technique picturale de Bruegel l'Ancien, réalisées pour cette exposition par Régine Guislain-Wittermann et Albert Philippot, n'ont jamais été publiées.  
29 Allart 1993a ; Allart 1993b.  
30 Sneyers 1969.  
31 De nombreuses mouchetures brunes, résidus de l'ancien vernis, peuvent être observées dans certaines zones, e.a. l'eau bleue en haut à droite.

32 Ces dir  
supérie  
33 Voir co  
34 Dans la  
illisible  
35 L'ident  
été fait  
36 Je tiens  
dier ce  
munic  
37 Cat. 13  
Londr  
et cat. 1  
166). P  
38 L'auter  
belges.  
mesur  
tes pul  
39 La sug  
portat  
La ver

particulières	Groupe 3 Vaduz, Lille	Groupe 4 Bruxelles, Caen, Coll. part. [cat. 12]	KMSK	Bonnefantenmuseum
	présent	Bruxelles et cat. 12 : présent; Caen : seulement dans le dessin sous-jacent	Présent	Présent
bords élargis; outils cat. 11 et 13; équerre dans le cat. 10	Panier droit à fond large; outils identiques au sein du groupe	Panier droit à fond étroit; outils identiques mais disposés autrement	Panier semblable à celui du groupe 3; outils comparables mais pas identiques au cat. 10	Panier étroit et droit; disposition des outils diffère de toutes les autres copies
	présente	Présente	Présente	Présente
on des volets au sans personnage	Même répartition des volets au sein du groupe; avec personnage	Même répartition des volets au sein du groupe; avec personnage	Même répartition des volets au sein du groupe; sans personnage	Même répartition des volets au sein du groupe; sans personnage
ents;	partiellement présents dans les deux versions	Bruxelles et cat. 12 : présents; Caen : seulement dans le dessin sous-jacent	Absents	Absents
ente;	présente	Bruxelles : présente; Caen : seule- ment dans le dessin sous-jacent; cat. 12 : impossible à déterminer	Absente. Soleil à l'horizon dans le dessin sous-jacent et la couche picturale	Absente
on identiques	Nombre et position identiques au sein du groupe	Nombre et position identiques au sein du groupe	Semble identique au groupe 1	Différent de toutes les autres copies et de l'original
entique dans sent dans les	symbole quasi identique dans le groupe, absent dans les autres groupes	Bruxelles : absents; Caen : étoile; cat. 12 : indiscernable sur la photo	Identiques à ceux du groupe 1	Etoile (comme Caen)

32 Ces dimensions n'incluent pas les deux fines lattes ajoutées sur les côtés supérieur et inférieur lors de la restauration de 1968-1969.  
33 Voir coupes transversales dans Allart et Currie 2001 (à paraître).  
34 Dans la version originale, l'inscription sur l'enseigne de l'auberge est illisible; dans les copies, par contre, « In de Swaen » est facile à déchiffrer.  
35 L'identification de la maison du lépreux et des différents attributs associés a été faite dans Genaille 1981.  
36 Je tiens à remercier le propriétaire pour m'avoir aimablement autorisée à étudier ce tableau. L'œuvre a été analysée pour la première fois dans une communication orale, voir Currie 2001b (à paraître).  
37 Cat. 13 : Bruxelles, vente Finck, 1981, lot n° 6 (bois, 121 x 170 cm); cat. 10 : Londres, vente Sotheby's, 10 décembre 1980, lot n° 133 (bois, 117,5 x 167,5 cm); et cat. 11 : New York, vente Christie's, 10 janvier 1990, lot n° 217 (toile, 117,5 x 166). Pour ces versions, nous avons étudié des illustrations en couleur.  
38 L'auteur a mesuré personnellement les tableaux des collections publiques belges, ainsi que la version de la collection particulière [cat. 10]. Les autres mesures proviennent des rapports des propriétaires et des catalogues de ventes publiques.  
39 La suggestion selon laquelle les peintures sur toile étaient destinées à l'exportation est due à Peter van den Brink.  
40 La version de Caen est exclue de ces mesures, car elle semble avoir été rac-

courcie dans le haut, ainsi que du côté droit.  
41 Verougstraete-Marcq et Van Schoute 1989, p. 76.  
42 Le point numéro sept de ce règlement énumère les noms donnés à ces formats : « *seventieentich stuivers* », un « *guldens* », un « *acht stuivers* », un « *stooters* » et un « *balven stooter* ». Pour la transcription des règles en néerlandais, voir Van Damme 1990, pp. 235-236. Pour une étude de la standardisation des formats de panneaux, voir Wadum 1998a, pp. 182-183; et Wadum 1998b, p. 160.  
43 Bonnefantenmuseum : 5; Caen : 6; Vaduz : 5; Arras : 5; Lons-le-Saunier : 4; Anvers : 4; Bruxelles : 5; collection particulière : 5; Mayer van den Bergh : 5.  
44 La marque en forme de trèfle, accompagnée de celle d'Anvers (1590-1637), apparaît dans une version de *La Danse de noces*, 40 x 56,6 cm, signée et datée de 1621 (coll. De Jonckheere 1998), voir cat. De Jonckheere 1998. Le catalogue précise que le dos du panneau est frappé de l'emblème de la guilde d'Anvers et porte la marque de Michiel Claessens. Van Damme (1990, pp. 193-236) cite aussi deux tableaux de même format que *La Danse de noces* portant la marque de Michiel Claessens : un *Paysage d'hiver* et une *Rixe devant une auberge*. En tout, il énumère 51 panneaux de différents artistes, dont beaucoup anonymes, frappés du trèfle de Claessens. Bert Cardon en dénombre douze, la plupart dus à des artistes anonymes, portant la marque d'Anvers et le trèfle de Claessens (voir Cardon 1986-87). Pour un autre

exemple de la marque au trèfle, voir aussi Schuster-Gawlowska 1989, p. 252 et Schuster-Gawlowska 1992.  
45 Daniel Jaunard, qui a restauré le support du panneau, a confirmé la présence de la marque au trèfle. Lorsqu'il a ôté les bandes de toile le long des joints au dos du panneau, il n'a trouvé aucune trace des marques de la guilde d'Anvers.  
46 Jørgen Wadum, correspondance privée.  
47 Ce point est étudié par l'auteur dans Currie 2001a, pp. 122-124.  
48 Jørgen Wadum, correspondance privée.  
49 La guilde conservait une liste de ces marques de fabricants de panneaux - liste récemment redécouverte dans les archives municipales d'Anvers et publiée par Van Damme 1990.  
50 Jørgen Wadum, correspondance privée.  
51 Van Damme 1990, p. 299.  
52 Gepts 1954-1960. Cependant, certains doutes subsistent quant à l'attribution de l'*Ecce Homo* à Pieter Balten; dans un article sur les panneaux portant la marque d'Anvers et/ou celle du fabricant, Bert Cardon rapproche ce tableau d'autres panneaux marqués dont le style ressemble à celui des tableaux du xvii<sup>e</sup> siècle, mais qui datent en fait du xviii<sup>e</sup> siècle (Cardon 1986-87).  
53 Jørgen Wadum, conservateur en chef du Cabinet royal des Peintures du Mauritshuis, approfondit actuellement ce thème.

54 Analyse dendrochronologique effectuée par Pascale Fraiture, du laboratoire de Dendrochronologie, Groupe interdisciplinaire d'Archéométrie, Université de Liège.

55 Rapport non publié de Joseph Vynkier, IRPA, 28 janvier 1994.

56 Cette date a été obtenue par la méthode de Pascale Fraiture, en ajoutant huit ans pour les anneaux d'aubier manquants et deux ans pour le séchage du bois. Joseph Vynkier a conclu des éléments en sa possession que l'arbre devait avoir été abattu vers 1606, car il a utilisé dans ses calculs le nombre moyen d'anneaux d'aubier, quinze, moins un pour l'anneau d'aubier présent dans le panneau, plutôt que le nombre minimum d'anneaux d'aubier, neuf.

57 Analyses effectuées par Janka Sanyova, à l'IRPA, au moyen d'un microscope électronique à balayage. La préparation de la version de la collection particulière [cat. 10] est également blanche, mais il n'en a pas été prélevé d'échantillon.

58 Analyse du liant réalisée à l'IRPA, par Karijn Lamens, à l'aide de la chromatographie liquide haute pression (HPLC). La substance la plus proche était le collagène vieilli (correspondance 0,994039). Karijn Lamens a également soumis à la HPLC un échantillon de la version du musée Mayer van den Bergh, mais sans y découvrir de protéines, probablement en raison de la petite taille de l'échantillon. Pour les versions de Bruxelles et de la collection particulière, aucun échantillon de la préparation n'a été analysé.

59 Observation personnelle avec un microscope binoculaire.

60 Voir Wadum 1998b, pp. 165-168, pour un excellent aperçu de l'application des préparations par les *uiters* spécialisés et les fabricants de panneaux au début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des références à des manuscrits d'époque.

61 Van Hout 1998.

62 Les barbes de la version de Bruxelles semblent avoir été rabotées en cours de restauration.

63 L'auteur n'a pas examiné les autres tableaux de la série désencadrés.

64 Autre exemple de panneau avec bords latéraux non préparés : *Le Massacre des Innocents*, signé et daté de 1604, 120,5 x 168 cm (Bruxelles, MRBA, inv. 80). À l'inverse, *La Prédication de Saint Jean-Baptiste*, signé et daté de 1624, 104,5 x 169,5 cm (Lierre, Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly, inv. 44), est l'exemple-type d'un panneau de grand format où la préparation et la couche picturale s'étendent jusqu'au bord sur les quatre côtés.

65 Voir la définition de ces « channel edge supports » dans Gettens et Stout 1942/1966, p. 286. Les auteurs expliquent comment « ce nom est donné arbitrairement à des gouttières en bois parfois fixées, dans le sens du fil, aux extrémités de panneaux peu épais servant de supports à des tableaux d'atelier, particulièrement chez les artistes néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle. On en a trouvé une dans une œuvre attribuée à Rembrandt, *Le Peintre dans son atelier*, qui appartenait autrefois à une collection particulière anglaise, actuellement Boston, Museum of Fine Arts (Burlington Magazine, CCCLXXII [1925], p. 264) ». Voir aussi Verougstraete-Marçq et Van Schoute 1989. Les auteurs remarquent que certains tableaux du XVII<sup>e</sup> siècle présentent des bordures non préparées et non peintes sur deux côtés seulement. Ils mentionnent le cas de *Saint Luc peignant la Vierge* de Maerten van Heemskerck (Rennes, Musée des Beaux-Arts), où saint Luc est représenté sur un petit panneau, fait probablement d'une seule planche, avec un dispositif de maintien en forme de gouttière sur son bord supérieur, perpendiculairement aux fibres du bois. Comme Gettens et Stout, ils citent l'exemple du *Peintre dans son atelier* de Rembrandt (Boston, Museum of Fine Arts) pour illustrer ce type de latte rainurée (p. 52).

66 Les trois autres cas sont : *Procession au Calvaire*, non signé, 106,7 x 161 cm (Anvers, KMSK, inv. 31); *La Prédication de Saint Jean-Baptiste*, signé (mais la signature semble fautive), 108,2 x 170,7 cm (Anvers, KMSK, inv. 777); *Le Massacre des Innocents*, signé et daté de 1604, 120,5 x 168 cm (Bruxelles, MRBA, inv. 80). Dans tous les autres cas de tableaux aux bords latéraux non préparés et non peints qui ont été examinés, les dos ont été rabotés et munis d'un parquetage, opération qui a supprimé ou dissimulé cette caractéristique.

67 Kees Schreuder et Annabelle Mills, rapport de l'état de conservation non publié, 1997.

68 Etude réalisée à l'IRPA par Janka Sanyova.

69 Dans un échantillon prélevé sur une branche d'arbre près du bord supérieur de la copie de Bruxelles, le microscope électronique à balayage a détecté tant une terre d'ombre qu'une terre sans manganèse dans l'imprimatura.

70 Pour une définition du terme *imprimatura* et une analyse de sa fonction, de sa composition et de son objectif, voir Van Hout 1998. L'auteur écrit qu'« il est probable que l'imprimatura en bandes provient de la couche d'isolation huileuse, à laquelle les peintres des anciens Pays-Bas ajoutaient parfois des pigments » (p. 205).

71 La couleur et la fonction de l'imprimatura dans la version de Bruxelles ne sont apparues qu'après le nettoyage du tableau. Je tiens à remercier le restaurateur du tableau, Thanh-Nghi Pham, pour avoir pris le temps d'en discuter avec moi, ainsi que pour ses idées à ce sujet.

72 Si la qualité des images varie, c'est en raison des différences de l'état de

conservation des tableaux et de l'équipement utilisé pour les enregistrements. Ainsi, il s'est révélé très difficile de distinguer clairement le dessin sous-jacent de la version de Lille, peut-être à cause de la différence de support.

73 Pour les versions du KMSK, du musée Mayer van den Bergh, de Bruxelles et de la collection particulière, l'auteur a eu recours, pour l'enregistrement des images, à un appareil Inframetrics Infracam-SWIR (infrarouge à onde courte). Kristof van Bellinghen a procédé au montage digital à l'aide d'Adobe Photoshop. Pour la version de Vaduz, une caméra FCB-1X 47 Sony CCD a été utilisée par Daniel Fabian, Suzanne Harleman et Peter van den Brink et le montage réalisé par J.R.J. van Asperen de Boer. Pour les autres versions, une caméra Vidicon KKD Hamamatsu a été utilisée par Margaret Wolters, Lars Hendrikman, Guillemette Naessens et Peter van den Brink et les montages effectués par J.R.J. van Asperen de Boer.

74 Dans le cas des copies du *Dénombrement de Bethléem*, il n'a pas été possible de faire des coupes transversales incluant le dessin sous-jacent. Mais des coupes transversales pratiquées sur deux autres tableaux de Pieter Brueghel le Jeune et incluant le dessin sous-jacent ont montré clairement que celui-ci a été appliqué par-dessus l'imprimatura (*Le Massacre des Innocents*, Anvers, KMSK, inv. 832; et *La Danse de noces*, Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1914-CJ).

75 Pour la version de Lons-le-Saunier, il n'existe pas de réflectogramme de cette zone. Dans le réflectogramme de Vaduz, les arbres ont si fortement absorbé l'infrarouge qu'une évaluation du dessin sous-jacent est impossible pour cette partie du tableau.

76 Nous ne disposons pas de réflectogramme de cette zone pour la version de Lille, et celui de la version de Vaduz n'était pas suffisamment clair pour confirmer la présence des roseaux dans le dessin sous-jacent.

77 Comme le motif du couteau a été peint en noir, il est difficile de savoir s'il a été préalablement dessiné. Mais c'est probablement le cas, car, dans toutes les versions sauf celle du KMSK, des traces de dessin apparaissent sous les bords du motif.

78 Par « condition », il faut entendre l'état de conservation de l'œuvre. Les dommages subis par les œuvres d'art peuvent être dus à de mauvaises circonstances environnementales, qui provoquent écaillage et altérations de la peinture. Un nettoyage brutal peut aussi entraîner l'écaillage de la couche picturale et la disparition des glacis délicats. En outre, les retouches décolorées et les surpeints peuvent dénaturer un tableau de façon significative.

79 Les réserves dans le blanc de plomb apparaissent clairement à la radiographie, tandis que les réserves dans les mélanges de couleurs noirs ou bruns contenant du carbone sont visualisées par la réflectographie à l'infrarouge. Ces deux méthodes d'analyse sont donc complémentaires.

80 Un système de réserves a été décrit dans *La Danse de noces* de Pieter Brueghel le Jeune (Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1914-CJ) dans Currie 2001a, pp. 127-129.

81 Dans la version du KMSK, le motif du soleil est dessiné et peint en jaune.

82 Des échantillons des versions d'Anvers ont été prélevés et examinés par l'auteur. Des échantillons de la version de Bruxelles, prélevés par Leopold Kocckaert, ont été réexaminés par l'auteur.

83 L'examen au microscope optique a été réalisé par l'auteur. Tous les échantillons ont été soumis au microscope électronique à balayage, à l'IRPA, par Janka Sanyova.

84 Tous mes remerciements à Thanh-Nghi Pham, le restaurateur de la version de Bruxelles, pour m'avoir signalé cet intéressant changement de couleur.

85 Le prélèvement d'échantillons s'est surtout limité aux bords du tableau, c'est-à-dire à des zones où il n'y a que peu ou pas de figures.

86 Feller 1967; Rutherford *et al.* 1993; Daniels 1987; Grout et Burnstock 2000. Voir ce dernier ouvrage pour une bibliographie plus détaillée.

87 Je tiens à remercier Katja Lewerentz, restauratrice à la Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL), pour m'avoir signalé ce fait et fourni l'illustration correspondante.

88 Par exemple le couple à grande échelle dans le coin inférieur droit. Ces contours sont peut-être des renforcements ultérieurs effectués en cours de restauration.

89 Dans la version de Caen, l'appréciation est difficile, en raison des dommages dus à l'abrasion. Pour la version de Lille, nous ne disposons pas du détail photographique nécessaire à la comparaison.

90 Merci à Sophie de Potter de l'IRPA pour m'avoir suggéré d'examiner l'inscription dans un miroir.

91 Le fait que ces marques varient d'une copie à l'autre a été remarqué par Katja Lewerentz, restauratrice de la version du musée Mayer van den Bergh.

92 David 1997, pp. 113-114. Johan David, directeur du Museum voor de Oudere Technieken, Grimbergen, m'a également appris que les outils des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles arrivés jusqu'à nous sont rares et généralement en mauvais état. En outre, c'est lui qui m'a fait savoir que les marques des outils du Sheffield avaient fait l'objet d'une publication; voir « The marks of Sheffield cutlers, 1614-1878 », *The Journal of the historical metallurgy society*, 32 (1999), pp. 93-103.

93 Je tiens à remercier Aimé Stroobants du Stedelijk Museum, Dendermonde, qui m'a fourni toutes les informations nécessaires sur les règlements des guildes. Pour un aperçu plus global des marques sur les outils, voir aussi Mercuzot 1997, pp. 137-139.

94 Par exemple Bucarest, Muzeul National de Arta al României, inv. 69402/2182 (signé « P-BREVGHEL »; Ertz 648a); Londres, Sotheby's, 12 décembre 1973 (signé « P-BREVGHEL »; Ertz 651); Suisse, collection particulière (signé « P-BREVGHEL »; Ertz 654); Suisse, collection particulière (signé « P-BREVGHEL »; Ertz 657); Stockholm, Muscum Hallwylska, inv. B.178 (signé « P-BREVGHEL »; Ertz 658).

95 Cette corrélation a été calculée en comparant trente-sept ensembles de mesures correspondants, à partir de points proches des quatre coins de la composition, sur les calques que l'auteur a réalisés de quatre copies et de l'original. L'original n'a pas pu être décalqué, mais sa radiographie l'a été, les mesures étant ensuite effectuées à partir de ce document. La très légère distorsion due à la radiographie a été prise en compte dans la marge d'erreur. Les quatre copies mesurées sont les versions de la collection particulière [cat. 10], du KMSK et du musée Mayer van den Bergh, ainsi que la radiographie de la version de Bruxelles.

96 Peter van den Brink a pris le calque de la version peinte de Maastricht (réalisé par Ingrid van Rooy) et l'a placé sur la couche picturale de la version de Bruxelles et de l'original de Pieter Bruegel l'Ancien. Il a découvert que les deux copies se recouvraient plus ou moins, mais que quelques modifications étaient nécessaires pour faire coïncider le calque et l'original. Cette constatation appuie les découvertes de l'auteur.

97 Klaus Ertz s'est servi de cette combinaison rouge/vert, caractéristique de la figure de la femme de grande taille, en bas à droite, tant dans l'original que dans les copies, pour étayer sa théorie selon laquelle Pieter Bruegel le Jeune a eu l'original de son père sous les yeux, mais en a volontairement modifié la plupart des couleurs; voir Ertz 1998, p. 298.

98 Le patineur et l'oiseau ne sont pas des ajouts de dernière minute. Leur présence, à l'un comme à l'autre, détectée sans l'ombre d'un doute dans le dessin sous-jacent de la version originale en est la preuve.

99 Le soleil n'apparaît pas dans le dessin sous-jacent de la version originale de Bruegel l'Ancien. Dans le dessin sous-jacent, de fines lignes verticales, évoquant les branches d'un arbre, traversent la partie inférieure du soleil. Si le soleil avait existé au stade du dessin sous-jacent, nous en aurions décelé les contours à travers la peinture rouge.

100 Ertz 1998, pp. 296-297, note 6.

101 Van Hauwaert-Thomae et Folie 1995.

102 Verougstraete et Van Schoute 1993.

103 Urbach 1999.

104 Je tiens à remercier Katja Lewerentz, restauratrice de la version du musée Mayer van den Bergh au Bonnefantenmuseum, pour avoir attiré mon attention sur ce motif important.

105 Correspondance privée avec le docteur Konrad Renger, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Le tableau portant le numéro d'inventaire 5012 a été ôté du catalogue le 7 novembre 1938 et les archives du musée ne précisent pas ce qu'il en est advenu après cette date.

106 Bois, 124 x 174 cm. Voir Marlier 1969, p. 64, note 17.

107 Pour la version de Lille, il n'existait pas d'image infrarouge disponible de cette zone.

108 Pour la version de Lille, il n'existait pas d'image infrarouge disponible de cette zone.

109 L'auteur n'a pas examiné personnellement la version de Christie's.

110 Voir la contribution de Peter van den Brink dans ce catalogue.

111 Vallier 1970, pp. 90-97.

112 Les résultats de ces expériences seront publiés dans Allart et Currie 2001 (à paraître).

113 Calques superposés réalisés par Sophie de Potter à l'IRPA à l'aide d'Adobe Photoshop. Pour chaque exemple cité, les proportions de l'image infrarouge ont été vérifiées, et corrigées si nécessaire, en superposant l'image infrarouge au détail correspondant de la couche picturale.

Les deux  
de Bethléem  
toire de d  
à la demar  
tique, dan  
sur l'œuv  
troisième  
[cat. 8], a

## Bibliographie

- Ainsworth 1983a  
M. W. Ainsworth, « Underdrawings in paintings by Joos van Cleve in The Metropolitan Museum of Art », in D. Hollanders-Favart et R. Van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IV, 29-31 octobre 1981: Le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions*, Louvain-la-Neuve 1983, pp. 161-167.
- Ainsworth 1983b  
M. W. Ainsworth, « New insights into Joos van Cleve as a draughtsman », in A. M. Logan (éd.), *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk 1983, pp. 15-17.
- Ainsworth 1993a  
M. W. Ainsworth, *Facsimile in Early Netherlandish Painting: Dieric Bouts's « Virgin and Child »*, Metropolitan Museum of Art, New York 1993.
- Ainsworth 1993b  
M. W. Ainsworth, « Gerard David's workshop practices. An overview », in R. Van Schoute et H. Verougstraete-Marq (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IX, 12-14 septembre 1991: Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, Louvain-la-Neuve 1993, pp. 11-33.
- Ainsworth 1994  
M. W. Ainsworth, *Petrus Christus*, cat. exp. Metropolitan Museum of Art, New York 1994.
- Ainsworth 1998  
M. W. Ainsworth, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York 1998.
- Ainsworth 1999  
M. W. Ainsworth, « Some Theories about Paper and Parchment as Supports for Early Netherlandish Paintings », in H. Verougstraete et R. Van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XII, 11-13 septembre 1997: La peinture dans les Pays-Bas au 16<sup>e</sup> siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation*, Louvain, 1999, pp. 251-260.
- Allart 1993a  
D. Allart, « Un regard nouveau sur la peinture de Bruegel. Présentation d'un programme d'analyse technologique de cinq tableaux des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique », *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1993, pp. 187-195.
- Allart 1993b  
D. Allart, « Approche de la technique picturale de Pierre Bruegel l'Ancien », *ICOM*, 1993, pp. 63-69.
- Allart 1996  
D. Allart, « La chute d'Icare des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles », *Art & Fact, Revue des historiens de l'art, archéologues et musicologues de l'Université de Liège* 15, 1996 (= *Mélanges Pierre Colman*), pp. 104-107.
- Allart 1997  
D. Allart, « Sur la piste de Bruegel en Italie: les pièces de l'enquête », in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, (suppl.) *Bollettino d'Arte* 100, 1997, pp. 93-106.
- Allart et Currie 2001 (à paraître)  
D. Allart et C. Currie, « La magie de l'hiver. Le paysage enneigé chez Pieter Bruegel l'Ancien et dans les copies de Pieter Bruegel le Jeune. Examen des œuvres conservées dans les collections publiques belges », *Scientia Artis*, 2001.
- Amsterdam 1934  
*De Hetsche en de Fluweelen Brueghel en hun invloed op de kunst in de Nederlanden*, cat. exp. N.V. Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam 1934.
- Amsterdam 1986  
J. P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes et W. Th. Kloek (éd.), *Kunst voor de beeldensorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, cat. exp. Rijksmuseum, Amsterdam 1986.
- Anvers 1992  
*Van Bruegel tot Rubens. De Antwerpse schilderschool, 1550-1650*, cat. exp. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers 1992.
- Auner 1956  
M. Auner, « Pieter Bruegel. Umrisse eines Lebensbildes », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 53, 1956, pp. 117-118.
- Baillie, Hillam et Briffa 1985  
M. G. L. Baillie, J. Hillam et K. R. Briffa, « Re-Dating the English Art-historical Tree-ring Chronologies », *Nature* 315, 1985, pp. 317-319.
- Bertini 1977  
G. Bertini, *La quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*, Parme 1977.
- Bertolotti 1882  
A. Bertolotti, *Don Giulio Clovia, Principe dei miniatori*, Modène 1882.
- Billinge 1998  
R. Billinge, « Links with Schongauer in Three Early Netherlandish Paintings in the National Gallery », in E. Hermens (éd.), *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 11), Baarn et Londres 1998, pp. 81-90.
- Bois-le-Duc 1967  
*Jheronimus Bosch*, cat. exp. Noordbrabants Museum, Bois-le-Duc 1967.
- Bois-le-Duc 1984  
*Winter in Holland. De uitbeelding van de winter vanaf de 17<sup>e</sup> eeuw tot beden*, cat. exp. Noordbrabants Museum, Bois-le-Duc 1984.
- Born 1993  
A. Born, « Apport à l'étude du dessin sous-jacent et pratiques d'atelier du Maître de 1518 », in R. Van Schoute et H. Verougstraete-Marq (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IX, 12-14 septembre 1991: Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, Louvain-la-Neuve 1993, pp. 189-197.
- Bredius 1915-1921  
A. Bredius, *Kunstler-Inventar, Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, La Haye 1915-1921.
- Briels 1980  
J. Briels, « "Amator Pictoriae Artis". De Antwerpse kunstverzamelaar Pieter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1980, pp. 137-226.
- Broos 1993  
B. Broos, *Liefde, list & lijden. Historiestukken in het Mauritsbuis*, La Haye et Gand 1993.
- Bruges 1994  
D. De Vos (éd.), *Hans Memling*, cat. exp. Groeningemuseum, Bruges 1994, 2 vol.
- Bruxelles 1963  
*Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle*, cat. exp. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1963.
- Bruxelles 1965  
*Le Siècle de Rubens*, cat. exp. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1965.
- Bruxelles 1980  
*Bruegel - une dynastie de peintres*, cat. exp. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1980.
- Bucarest 1981-1982  
*Dialogul Artelor, școala flamandă și olandeză secole XV-XVIII în muzeele și colecțiile din republica socialistă România*, cat. exp. Bucarest 1981-1982.
- Buchanan 1990  
I. Buchanan, « The collection of Nicolaes Jongelinc, II: The "Months" by Pieter Bruegel the Elder », *The Burlington Magazine* 132, 1990, pp. 541-550.
- Campbell 1976  
L. Campbell, « The Art Market in the Southern Netherlands in the fifteenth century », *The Burlington Magazine* 118, 1976, pp. 188-198.
- Campbell 1981  
L. Campbell, « The early Netherlandish painters and their workshops », in D. Hollanders-Favart et R. Van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III, 6-8 septembre 1979: Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden*, Louvain-la-Neuve 1981, pp. 43-61.
- Campbell 1985  
L. Campbell, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1985.
- Campbell et Dunkerton 1996  
L. Campbell et J. Dunkerton, « A famous Gossaert rediscovered », *The Burlington Magazine* 138, 1996, pp. 164-173.
- Caracas 1983  
*El invierno en Holanda*, cat. exp. Museo de Bellas Artes, Caracas 1983.
- Cardon 1986-1987  
Bert Cardon, « Aantekeningen bij de Annunciatie uit het voormalige celledroersklooster te Diest, thans in het Stedelijke Museum aldaar (inv. nr. s/38) », *Arca Lovaniensis Artes atque Historiae Reserans Documenta. Jaarboek 1986-87* (éd. L. Bessemans et M. Smeyers), 15-16, Louvain 1987, pp. 29-67.
- Castan 1867  
A. Castan, *Monographie du Palais Granvelle à Besançon*, Paris 1867.
- Cat. Amsterdam 1976  
*All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam 1976.
- Cat. Anvers 1966  
*Museum Mayer van den Bergh, Schilderijen, Verluchte Handschriften, Tekeningen*, Anvers 1966.
- Cat. Anvers 1988  
*Catalogus Schilderkunst. Oude Meesters. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Anvers 1988.
- Cat. Bonn 1982  
F. Goldkuhle, I. Krueger et H. M. Schmidt, *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900*, Cologne 1982.
- Cat. Bruxelles 1984  
*Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles 1984.
- Cat. Bucarest 1998  
*Maestri Pictorii Europae, Secolele XV-XVIII*, Muzeul Național de Artă al României, Bucarest 1998.
- Cat. Caen 1994  
F. Debaisieux, *Caen. Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères*, Caen 1994.
- Cat. De Jonckheere 1998  
*Tableaux de Maîtres flamands et hollandais des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. XIX<sup>e</sup> Biennale Internationale des Antiquaires, Carrouvel du Louvre*, Paris 1998.
- Cat. Dresde 1966  
A. Mayer-Meintschel, *Gemäldegalerie Alte Meister. Katalog I: Niederländische Malerei 15. und 16. Jahrhundert*, Dresde 1966.
- Cat. Enschede 1972  
*15 en 16<sup>e</sup> eeuwse schilderijen uit Enschede particulier bezit*, Rijksmuseum Twenthe, Enschede 1972.
- Cat. Finck 1969  
*Trente-trois tableaux de Pierre Bruegel le Jeune dans les collections privées belges*, Galerie Robert Finck, Bruxelles 1969.
- Cat. Francfort 1993  
J. Sander, *Niederländische Gemälde im Städt 1400-1550* (Kataloge der Gemälde im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 11), Mayence 1993.
- Cat. Hermannstadt 1909  
*Hermannstadt Führer durch die Gemäldegalerie, Baron Brukenbalisches Museum, Hermannstadt, 1909*.
- Cat. Maastricht 1995  
*Bonniefantemuseum Maastricht*, Maastricht 1995.
- Cat. Rijksdienst Beeldende Kunst 1992  
*Rijksdienst Beeldende Kunst. The Netherlandish Office for Fine Arts The Hague. Old Master Paintings. An Illustrated Summary Catalogue*, Zwolle 1992.
- Cat. Rotterdam 1994  
F. Lammerse, *Van Eyck to Bruegel 1400-1550. Dutch and Flemish Painting in the collection of the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1994.
- Cohen 1928  
W. Cohen, *Katalog der Düsseldorf-Ausstellung aus Privatbesitz*, Düsseldorf 1928.
- Corcoran 1995  
J. I. W. Corcoran (éd.), *The Triumph of Death by Pieter Bruegel the Younger*, Anvers 1995.
- Crivelli 1868  
C. Crivelli, *Giovanni Bruegel pittore fiammingo o sue lettere e quadretti, esistenti presso l'Ambrosiana*, Milan 1868.
- Currie 2001a  
C. Currie, « Technical Study of Paintings by Pieter Bruegel the Younger in Belgian Public Collections: Preliminary Results », in R. Van Schoute et H. Verougstraete (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIII, Bruges, 15, 16, 17 septembre 1999: La peinture et le laboratoire. Procédés. Méthodologie. Applications*, Louvain et Paris 2001, pp. 121-130.
- Currie 2001b (à paraître)  
C. Currie, « Examination of an important rediscovered version of *The Numbering at Bethlehem* by Peter Bruegel the Younger », *Premier colloque interdisciplinaire d'Archéométrie de l'Université de Liège, Le Verbois, Liège-Belgique, 16-18 novembre 2000* (à paraître en 2001).
- Da Costa Kauffman 1998  
T. Da Costa Kauffman, « Archduke Albrecht as an Austrian Habsburg and Prince of the Empire », in W. Thomas et L. Duerloo, *Albrecht & Isabella 1598-1621*, Turnhout 1998, pp. 15-26.
- Daniels 1987  
V. Daniels, « The Blackening of Vermilion by Light », in J. Black (éd.), *Recent Advances in the Conservation and Analysis of Artifacts* (Conservation Conference Papers, University of London), Londres 1987, pp. 280-282.
- Dary 1999  
A. Dary, *Les Bruegel et leur entourage dans les collections des musées franc-comtois*, cat. exp. Musée des Beaux-Arts de Lons-le-Saunier, 1999.
- David 1997  
J. David, « L'Outil », *Typologie des sources du moyen âge occidental* 78, Turnhout 1997.
- Delen 1948  
A. J. J. Delen, *Musée royal des Beaux-Arts, Anvers. Catalogue descriptif. Maîtres anciens*, Anvers 1948.

- De Maeyer 1955  
M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 18), Bruxelles 1955.
- Denucé 1930  
J. Denucé, *Kunststudies in de 17e eeuw te Antwerpen. De firma Forchoudt* (Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamse kunst, 1), Anvers 1930.
- Denucé 1931  
J. Denucé, *Art Export in the 17th Century in Antwerp. The Firm Forchoudt*, Anvers 1931.
- Denucé 1932  
J. Denucé, *Les galeries d'art à Anvers, auprès de la ville d'Anvers aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Inventaires*, Anvers 1932.
- De Poorter 1931  
A. De Poorter, « Testament van Anselmus Adornes, 10 febr. 1470 (n. st.) », *Biekorf* 37, 1931, pp. 225–239.
- De Vos 1971  
D. De Vos, « De madonna en kind-typologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder bekende flémallesse voorlopers », *Jahrbuch der Berliner Museen* 13, 1971, pp. 60–161.
- De Vos 1979  
D. De Vos, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus Schilderijen 15de en 16de eeuw*, Bruges 1979.
- De Vos 1994  
D. De Vos, *Hans Memling L'oeuvre complet*, Anvers 1994.
- Díaz Padrón 1980  
M. Díaz Padrón, « La obra de Pieter Bruegel en España », *Archivo Español de Arte* 53, no. 211, 1980, pp. 312–313.
- Dijkstra 1990  
J. Dijkstra, *Original en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*, thèse de doctorat Universiteit Amsterdam, 1990.
- Dupont 1935  
J. Dupont, « Hayne de Bruxelles et la copie de Notre-Dame de Grâce de Cambrai », *L'Amour de l'art*, 1935, pp. 363–366.
- Durand 1988  
G. Durand, « Les perspectives de la dendrochronologie dans l'étude des mouvements d'objets d'art et dans les débats sur la stylistique », in T. Hackens, A.-V. Munaut et C. Till (éd.), *Wood and Archaeology / Bois et Archéologie* (Pact 22), Louvain-la-Neuve 1988, pp. 61–65.
- Duverger 1984–1989  
E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles 1984–1989.
- Eckstein, Wazni, Bauch et Klein 1986  
D. Eckstein, T. Wazni, J. Bauch et P. Klein, « New Evidence for the Dendrochronological Dating of Netherlandish Paintings », *Nature* 320, 1986, pp. 465–466.
- Ertz 1979  
K. Ertz, *Jan Bruegel der Ältere (1568–1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Cologne 1979.
- Ertz 1986  
K. Ertz, *Josse de Momper der Jüngere. Josses de Momper the Younger*, Freiren 1986.
- Ertz 1998  
K. Ertz, *Bruegel–Bruegel. Pieter Bruegel le Jeune (1564–1637/8) – Jan Bruegel l'Ancien (1568–1625). Une famille de peintres flamands vers 1600*, cat. exp. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen; Kunsthistorisches Museum, Vienne; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers; 1997–98, Lingen 1998.
- Ertz 2000  
K. Ertz, *Pieter Bruegel der Jüngere 1564–1637/38. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Lingen 1988/2000.
- Ewing 1980  
D. C. Ewing, *The paintings and drawings of Jan de Beer*, thèse de doctorat University of Michigan, 1978, Ann Arbor 1980.
- Ewing 1990  
D. C. Ewing, « Marketing Art in Antwerp, 1460–1560: Our Lady's pand », *The Art Bulletin* 72, 1990, pp. 558–584.
- Faries 1985  
M. A. Faries, « Some remarks on the inter-relationships of underdrawings, drawings and prints », in D. Hollanders-Favart et R. Van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V, 1983*, Louvain-la-Neuve 1985, pp. 144–158.
- Faries et Ainsworth 1986  
M. A. Faries et M. W. Ainsworth, « Northern Renaissance paintings. The discovery of invention », *St. Louis Art Museum Summer Bulletin*, 1986, pp. 32–35.
- Faries et Helmus 2000  
M. A. Faries et L. M. Helmus, *De Madonna's van Jan van Scorel 1495–1562. Serieproductie van een geliefd motief*, cat. exp. Centraal Museum, Utrecht 2000.
- Faries et Van Asperen de Boer 1997  
M. A. Faries et J. R. J. van Asperen de Boer, « Covering-over or Covering-up: Some Instances of Re-use of Panels in Paintings after Hieronymus Bosch », in R. Van Schoute et H. Verougstraete (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XI, 14–16 septembre 1995: Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives*, Louvain-la-Neuve 1997, pp. 7–17.
- Faries, Shepherd et Eastaugh 1995  
M. Faries, R. Shepherd et N. Eastaugh, « Extracts from Scientific Reports », in Corcoran 1995, pp. 11–14.
- Feller 1967  
R. L. Feller, *Studies on the Darkening of Vermilion by Light* (National Gallery of Art, Reports and Studies in the History of Art), Washington DC 1967, pp. 99–111.
- Floerke 1905  
H. Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte: Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert*, thèse de doctorat. Munich 1905.
- Folie 1980  
J. Folie, « Pierre Bruegel le Jeune », in Bruxelles 1980, pp. 137–142.
- Folie 1993  
J. Folie, *Pieter Bruegel de Jonge*, cat. exp. (brochure) Bonnefantenmuseum, Maastricht 1993.
- Fraenger 1999  
W. Fraenger, *Das Bild der Niederländischen Sprichwörter, Pieter Bruegel Verkörperte Welt*, Amsterdam 1999. Réimpression de *Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort*, Zurich 1923.
- Fraiture 2000  
P. Fraiture, « La dendrochronologie, un inestimable outil pour l'étude des œuvres d'art », *La Revue générale. Des hommes et des arbres* 4, Louvain-la-Neuve 2000, pp. 51–64.
- Friedländer VII (1971)  
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. VII: Quentin Massys, Leyde et Bruxelles 1971*. Edition anglaise (revue) de l'édition originale en allemand, 1929.
- Friedländer VIII (1972)  
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. VIII: Jan Gossart and Bernard van Orley, Leyde et Bruxelles 1972*. Edition anglaise (revue) de l'édition originale en allemand, 1930.
- Friedländer IX (1972–73)  
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. IX: Josses van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenir, Leyde et Bruxelles 1972–73*, 2 vol. Edition anglaise (revue) de l'édition originale en allemand, 1931.
- Friedländer XI (1933)  
M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei. XI: Die Antwerpener Manieristen – Adriaen Ysenbrant*, Berlin 1933.
- Friedländer XII (1975)  
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. XII: Jan van Scorel and Pieter Coecke van Aelst, Leyde et Bruxelles 1975*. Edition anglaise (revue) de l'édition originale en allemand, 1935.
- Friedländer XIV (1976)  
M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. XIV: Pieter Bruegel, Leyde et Bruxelles 1976*. Edition anglaise (revue) de l'édition originale en allemand, 1937.
- Geirnaert 2000  
N. Geirnaert, « Anselm Adornes and his Daughters. Owners of Two Paintings of Saint Francis by Jan van Eyck? », in S. Foister, S. Jones et D. Cool (éd.), *Investigating Jan van Eyck. Symposium papers delivered at the National Gallery, London, 13–14 March 1998*, Turnhout 2000.
- Genaille 1953  
R. Genaille, *Bruegel l'Ancien*, Paris et Bruxelles 1953.
- Genaille 1981  
R. Genaille, « Le "Dénombrement de Bethléem" et la persistance des goûts anversois chez Bruegel l'Ancien », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1981, pp. 61–95.
- Gepts 1954–1960  
G. Gepts, « Tafereelmaker Michiel Vriendt, leverancier van Rubens », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1954–1960, pp. 83–87.
- Gettens et Stout 1942/1966  
R. J. Gettens et G. L. Stout, *Painting Materials, A Short Encyclopaedia*, 1942. Réimpression New York 1966.
- Gibson 1989  
W. S. Gibson, « *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting* », Princeton 1989.
- Glück 1932  
G. Glück, *Bruegels Gemälde*, Vienne 1932.
- Glück 1934  
G. Glück, « Peter Bruegel der Jüngere », in Amsterdam 1934, pp. 6–9.
- Glück 1936  
G. Glück, *Pieter Bruegel le Vieux*, Paris 1936.
- Glück 1951  
G. Glück, *Das grosse Bruegel-Werk*, Vienne 1951.
- Goddard 1984  
S. H. Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 46), Bruxelles 1984.
- Grieten 1988  
S. Grieten, « De iconografie van de Toren van Babel bij Pieter Bruegel: traditie, vernieuwing en navolging », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1988, pp. 127–136.
- Grosshans 1973  
R. Grosshans, *Pieter Bruegel d. Ä., Die Niederländischen Sprichwörter*, Berlin 1973.
- Grossmann 1954  
F. Grossmann, « De tekeningen van Pieter Bruegel de Oude in het Museum Boymans », *Bulletin Museum Boymans Rotterdam* 5, n° 3, 1954, pp. 81–82.
- Grossmann 1973  
F. Grossmann, *Pieter Bruegel. Complete edition of the paintings*, Londres 1973.
- Grout et Burnstock 2000  
R. Grout et A. Burnstock, « A Study of the Blackening of Vermilion », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 14, n° 1, 2000, pp. 15–22.
- Guevara 1788  
Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura* [c. 1560], Madrid 1788.
- Hand 1978  
J. O. Hand, *Josses van Cleve. The Early and Mature Paintings*, thèse de doctorat Princeton University, 1978.
- Harms 1985  
W. Harms (éd.), *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, I: Wolfenbüttel*, Tübingen 1985.
- Hendrikman 1999  
L. Hendrikman, « Bernard van Orley's Washington Diptych. Art Historical and Technical Observations », in H. Verougstraete et R. Van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XII, 11–13 septembre 1997: La peinture dans les Pays-Bas au 16<sup>e</sup> siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation*, Louvain, 1999, pp. 63–72.
- Hillam et Tyers 1995  
J. Hillam et I. Tyers, « Reliability and repeatability in dendrochronological analysis: tests using the Fletcher archive of panel-painting data », *Archaeometry* 37, n° 2, 1995, pp. 395–405.
- Hoffmann 1998  
G. Hoffmann, « Der Annenaltar des Adrian van Overbeck in der Propsteikirche zu Kempen. Werk und Werkstatt eines Antwerpener Manieristen », in G. Hoffmann et W. Hansmann, *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Altäre im Licht neuer Forschung* (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 35), Cologne 1998, pp. 117–291.
- Hoffsummer 1995  
P. Hoffsummer, *Les charpentes de toitures en Wallonie, typologie et dendrochronologie* (Etudes et documents [Monuments et sites], 1), Ministère de la Région wallonne, DGATLP, Namur 1995.
- Huth 1925  
H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1925; 2<sup>e</sup> édition Darmstadt 1967; 3<sup>e</sup> édition Darmstadt 1981.
- Huvene et Martens 1998  
P. Huvene et M. P. J. Martens (éd.), *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, cat. exp. Memlingmuseum, Bruges 1998, 2 vol.
- Jacobs 1989  
L. F. Jacobs, « The marketing and standardization of South Netherlandish carved altarpieces: Limits on the role of the patron », *The Art Bulletin* 71, 1989, pp. 207–229.

- S. Urbach, « Research report on examinations of underdrawings in The Museum of Fine Arts, Budapest. Part III », in H. Verougstraete et R. Van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XII, 11-13 septembre 1997: La peinture dans les Pays-Bas au 16<sup>e</sup> siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation*, Louvain 1999, pp. 121-135.
- Vallier 1970  
D. Vallier, « L'emploi du pantographe dans l'œuvre du Douanier Rousseau », *Revue de l'art*, 1970, n° 7, pp. 90-97.
- Van Bastelaer 1992  
R. Van Bastelaer, *The Prints of Peter Bruegel the Elder. Catalogue Raisonné*. Traduction et révision par S. Frago Gilchrist, San Francisco 1992 [éd. originale: Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien, Bruxelles 1908].
- Van Bastelaer et Hulin de Loo 1907  
R. Van Bastelaer et G. Hulin de Loo, *Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps. Etude historique suivie des catalogues raisonnés...*, Bruxelles 1907, 2 vol.
- Van Damme 1990  
J. Van Damme, « De Antwerpse tafereelmakers en hun merken. Identificatie en betekenis », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, pp. 193-236.
- Van den Brink 1995  
P. B. R. van den Brink, « Underdrawing in the workshop production of Bernart van Orley. A first impression », in H. Verougstraete-Marcq et R. Van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque X, 5-7 septembre 1993: Le dessin sous-jacent dans le processus de création*, Louvain-la-Neuve 1995, pp. 177-185.
- Van den Brink (à paraître)  
P. van den Brink, *Ondertekening en andere technische aspecten bij schilderen van de « Antwerpse Manieristen » 1505-1525*, thèse de doctorat Rijksuniversiteit Groningen (à paraître).
- Van den Brink (à paraître, 2003)  
P. van den Brink, « Hieronymus Bosch as model provider for a copyright free market? A case study », in R. Van Schoute et H. Verougstraete (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIV, 13-14 septembre 2001* (à paraître en 2003).
- Van der Stock 1993a  
J. Van der Stock (éd.), *Antwerpen. Verhaal van een metropool, 16de-17de eeuw*, cat. exp. Hessenhuis, Anvers 1993.
- Van der Stock 1993b  
J. Van der Stock, « De organisatie van het beeldsnijders- en schildersatelier te Antwerpen », in H. Nieuwdorp (éd.), *Les retables anversois XV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle. II. Essais*, Gand 1993, pp. 47-53.
- Van de Velde 2000  
C. Van de Velde, « Painters and Patrons in Antwerp in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », in H. Vlieghe, A. Balis et C. Van de Velde (éd.), *Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout 2000.
- Van Hauwaert 1977  
F. Van Hauwaert, *Pierre Bruegel le Jeune (1564/5-1638) et la copie aux Pays-Bas*, mémoire de Licence d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université catholique de Louvain, 1977.
- Van Hauwaert 1978  
F. Van Hauwaert, « La copie chez Pierre Bruegel le Jeune », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* 11, 1978, pp. 84-100.
- Van Hauwaert 1985  
F. Van Hauwaert, « La véritable signature de Pierre Bruegel le Jeune: son dessin sous-jacent », in R. Van Schoute et D. Hollanders-Favart (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V: Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques*, Louvain-la-Neuve 1985, pp. 159-162.
- Van Hauwaert-Thomae et Folie 1995  
F. Van Hauwaert-Thomae et J. Folie, « The Cleveland Painting: a Comparison with Bruegel the Elder's Original and the Other Versions », in Corcoran 1995, pp. 15-21.
- Van Hout 1998  
N. Van Hout, « Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting », in E. Hermens (éd.), *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 11)*, Baarn et Londres 1998, pp. 199-225.
- Van Liebergen 1995  
L. van Liebergen (éd.), *Antonius. « De kleine en de grote »*, cat. exp.??\* Museum voor Religieuze Kunst, Uden 1995.
- Van Mander 1604  
Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck...*, Haarlem 1604.
- Van Mander (1604) 1996  
H. Miedema (éd.), *Karel Van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Doornspijk 1996.
- Van Miegroet 1989  
H. Van Miegroet, *Gerard David*, Anvers 1989.
- Van Rooy 2001  
I. van Rooy, « Het is weer winter bij Brueghel. Onderzoek en restauratie van twee panelen met de Volkstelling te Bethléhem », *Bonniefanten Magazine* 1, 2001, pp. 26-30.
- Van Rooy et Van den Brink 2000  
I. van Rooy et P. van den Brink, *Le Dénombrement de Bethléem de Pieter Bruegel le Jeune, ou La peinture de père et fils*, cat. exp. Château de Malbrouck, Manderen, Metz 2000.
- Van Schoute et Verougstraete 2001  
R. Van Schoute et H. Verougstraete, « Un paysage d'hiver inconnu de Pierre Bruegel le Jeune », in R. Van Schoute et H. Verougstraete (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIII, Bruges, 15, 16, 17 septembre 1999: La peinture et le laboratoire. Procédés. Méthodologie. Applications*, Louvain et Paris 2001, pp. 121-130.
- Van Suchtelen, Bruijnen et Buijsen 1997  
A. van Suchtelen, Y. Bruijnen et E. Buijsen, *Kunst op sleugels. Rond een bereijnd drieklok van Gerard David*, cat. exp. Mauritshuis, La Haye 1997.
- Van Wegen 2000  
D. H. van Wegen (éd.), *Pieter Coecke van Aelst, De Intocht in Jeruzalem. Retabelfragmenten in Diaspora, tijdelijk weer bijeen* (Uitgelicht, 5), cat. exp. Bonnefantenmuseum, Maastricht 2000.
- Vermeylen 1999  
F. Vermeylen, « Exporting Art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century », in R. L. Falkenburg et al. (éd.), *Art for the Market 1500-1700 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50)*, Zwolle 1999, pp. 13-30.
- Verougstraete et Van Schoute 1993  
H. M. Verougstraete et R. A. Van Schoute, « The Triumph of Death by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Bruegel the Younger. Intellegitur plus semper quam pingitur », in R. Van Schoute et H. Verougstraete-Marcq (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX, 12-14 septembre 1991: Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, Louvain-la-Neuve 1993, pp. 213-240.
- Verougstraete-Marcq et Van Schoute 1989  
H. Verougstraete-Marcq et R. Van Schoute, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles*, Heure-le-Romain, 1989.
- Villwock 1995-1997  
U. Villwock, 'Untersuchungen zu einem Antwerpener Tüchlein der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Aachen', *Aachener Kunstblätter* 61, 1995-1997, pp. 237-305, 449-459.
- Vogt 1995-1997  
C. Vogt, « Bürgerlicher Geschmack in Aachener Kunstsammlungen », *Aachener Kunstblätter* 61, 1995-1997, pp. 237-305.
- Vroom 1958-1959  
H. C. Vroom, *Het kunstenaarscontract in de 15e en 16e eeuw in de Nederlanden*, mémoire de licence inédit, université d'Amsterdam, 1958-1959.
- Wadum 1998a  
J. Wadum, « The Antwerp Brand on Paintings on Panel », in E. Hermens (éd.), *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 11)*, Baarn et Londres 1998, pp. 179-198.
- Wadum 1998b  
J. Wadum, « Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries », in Getty Conservation Institute, *The Structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a Symposium 1995*, Los Angeles 1998.
- Varsovie 1972  
*Narodziny pejzazu nowoczesnego* [Naissance du paysage moderne], cat. exp. Muzeum Narodowe, Varsovie 1972.
- Wazni 1992  
T. Wazni, « Historical Timber Trade and its Implications on Dendrochronological Dating », in T. S. Bartholin, B.-E. Berglund, D. Eckstein D. et F. H. Schweingruber (éd.), *Tree-rings and Environment (Proceedings of the International Dendrochronological Symposium, Lundqua Report 34, 1992)*, pp. 331-333.
- Weinitz 1915  
F. Weinitz, « Die Niederländischen Sprichwörter des Pieter Bruegel des Älteren im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin », *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 25, 1915.
- Weniger 1999  
M. Weniger, « Provost and Portugal », in H. Verougstraete et R. Van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XII, 11-13 septembre 1997: La peinture dans les Pays-Bas au 16<sup>e</sup> siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation*, Louvain, 1999, pp. 49-62.
- Wilson 1991  
J. C. Wilson, « Connoisseurship and Copies: The Case of the Rouen Grouping », *Gazette des Beaux-Arts* 117, 1991, pp. 191-206.
- Wilson 1998  
J. C. Wilson, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park 1998.
- Wolfthal 1989  
D. Wolfthal, *The beginnings of Netherlandish canvas painting: 1400-1530*, Cambridge 1989.
- Wroclaw 1973  
*Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego* [Catalogue of the Collection of Netherlandish painting], Muzeum Narodowe, Wroclaw 1973.
- Zimmermann 1905  
H. Zimmermann, « Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621 », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25, 1905, pp. xii-lxxv.

## Crédits photographiques

- Atelier Paul, Prague: p. 32  
Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, Bruxelles: p. 44  
Bonnefantenmuseum, Maastricht: p. 151; cat. 17, 41  
Paul Bouquette, Bruxelles: cat. 20  
Christie's: p. 106 (ill. 30 j); cat. 12  
Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede: cat. 25  
Cussac, Bruxelles: p. 34  
Deutsches Historisches Museum, Berlin: cat. 36  
Molly Faries, R.U. Groningen: p. 40 (ill. 38-39)  
Frequin, La Haye: cat. 30  
Galerie Cramer, La Haye: cat. 29  
Galerie d'Art Saint-Honoré, Paris: cat. 44  
Gallery Johnny van Haeften, Londres: p. 64  
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde: p. 27  
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg: p. 173  
Anne Gold, Aix-la-Chapelle: pp. 18 (ill. 7), 25 (ill. 18), 40 (ill. 40)  
Richard Green, Londres: cat. 16  
Eckhart Grohmann, Milwaukee: cat. 42  
Indianapolis Museum of Art: p. 33 (ill. 28)  
IRPA, Bruxelles: pp. 15 (ill. 2), 16 (ill. 5), 26, 29, 30 (ill. 25), 33 (ill. 29), 80, 83, 86,  
87 (ill. 5 a, b, c, d, e), 88 (ill. 7 a, c, e, f), 90 (ill. 10 c), 92 (ill. 12 b), 92  
(ill. 14 b), 94 (ill. 15 a, b, d), 95 (ill. 16), 96, 98 (ill. 20 b), 99 (ill. 21 h), 100  
(ill. 22 a), 101, 102 (ill. 24 h, m), 103, 106 (ill. 30 e), 107 (ill. 32 a, b), 108  
(ill. 33 b, c, f), 109, 110, 113 (ill. 36 b, d, e), 114 (ill. 37 c), 115 (ill. 38 c,  
ill. 39 a, c), 116 (ill. 40 a, b), 134, 149, 150; cat. 10, 11  
Jaroslav Jeřábek, Prague: cat. 27  
Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, La Haye: p. 28  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers: pp. 24, 25 (ill. 17), 63; cat. 35  
H. Lilienthal, Bonn: cat. 37  
Hugo Maertens, Bruges: cat. 22  
Freya Maes, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles: pp. 98  
(ill. 20 b), 99 (ill. 21 j), 100 (ill. 22 b), 102 (ill. 24 l, m), 104 (ill. 27 a),  
105 (ill. 28 a, 29 a, b), 106 (ill. 30 j)  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles: cat. 15  
Museo Correr, Venise: cat. 19  
Museum of Fine Arts, Boston: p. 15 (ill. 3)  
Muzeul National de Artă al României, Bucarest: cat. 33  
Muzeum Narodowe, Varsovie: p. 30 (ill. 24)  
Národní galerie v Praze, Prague: cat. 18  
National Gallery, Londres: pp. 18 (ill. 8), 19 (montage Rachel Billinge)  
Norfolk Museums Service: cat. 43  
North Carolina Museum of Art, Raleigh: p. 25 (ill. 19)  
Palais des Beaux-Arts, Lille: cat. 6  
Rijksmuseum-Stichting Amsterdam: pp. 17, 35, 174  
RKD La Haye/Bonnefantenmuseum Maastricht: pp. 38, 39 (ill. 37), 87 (ill. 5 f,  
g, h), 88 (ill. 6, ill. 7 b, d), 89 (ill. 8, 9), 90 (ill. 10 a, b, e, f, g), 91, 92 (ill. 14),  
92 (ill. 13, ill. 14 a), 94 (ill. 15 c, e, f), 106 (ill. 30 a, b, k), 108 (ill. 33 a, d), 113  
(ill. 36 a, c), 114 (ill. 37 b), 115 (ill. 38 b), 116  
Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz: pp. 90 (ill. 10 d), 92  
(ill. 12 a), 98 (ill. 20 a), 99 (ill. 21 i), 100 (ill. 22 c), 102 (ill. 24 e), 106  
(ill. 30 h), 114 (ill. 37 a), 115 (ill. 38 a); cat. 9  
Sander, Citylab, Cologne: cat. 21  
Jan Schols, Bonnefantenmuseum, Maastricht: pp. 21 (ill. 12), 36, 37, 39 (ill. 36),  
85, 92 (ill. 14 c), 95 (ill. 17), 97, 98 (ill. 20 c, d, e, f, g, i, j), 99 (ill. 21 a, b,  
c, d, e, f, g), 100 (ill. 22 d, e, f, g, h, i), 102 (ill. 24 a, b, c, d, f, g, k), 104  
(ill. 27 b), 105 (ill. 28 b), 106 (ill. 30 c, i, m), 108 (ill. 33 e), 114 (ill. 37 b), 115  
(ill. 38 b, 39 b), 126 (ill. 2); cat. 1, 2, 8  
Martine Seyve, Musée des Beaux-Arts de Caen: cat. 5  
Sotheby's, Londres/New York: pp. 12, 16 (ill. 4), 65 (ill. 6-7), 66, 175; cat. 24  
Speltdoorn et fils, Bruxelles: pp. 102 (ill. 24 i), 160; cat. 4, 13  
Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin: pp. 58, 60, 72-77  
Städtisches Kunstinstitut, Francfort: p. 31  
Stedelijke Musea Brugge, Groeningemuseum: cat. 38  
Studio Eureka, Lons-le-Saunier: cat. 7  
Studio Pelegrie: cat. 14  
Ader Tajan, Paris: p. 67  
C. Thériez, Arras: cat. 3  
Peter van den Brink: pp. 20 (ill. 10, 11), 21 (ill. 13), 22  
Ingrid van Rooy, Maastricht: p. 85  
Edmund Witecki, Wrocław: cat. 23  
Wuyts-van Campen Museum, Liège: p. 62

L'éditeur s'est efforcé d'appliquer les prescriptions légales concernant le  
copyright. Quiconque se considère autorisé à faire valoir des droits est prié de  
s'adresser à l'éditeur: Ludion, Muinckaai 42, B-9000 Gand; Herengracht 376,  
NL-1016 CH Amsterdam.

## Crédits photographiques

Atelier Paul, Prague: p. 32  
Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, Bruxelles: p. 44  
Bonnenfantenmuseum, Maastricht: p. 151; cat. 17, 41  
Paul Bouquette, Bruxelles: cat. 20  
Christie's: p. 106 (ill. 30 j); cat. 12  
Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede: cat. 25  
Cussac, Bruxelles: p. 34  
Deutsches Historisches Museum, Berlin: cat. 36  
Molly Faries, R.U. Groningen: p. 40 (ill. 38-39)  
Frequin, La Haye: cat. 30  
Galerie Cramer, La Haye: cat. 29  
Galerie d'Art Saint-Honoré, Paris: cat. 44  
Gallery Johnny van Haefien, Londres: p. 64  
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde: p. 27  
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg: p. 173  
Anne Gold, Aix-la-Chapelle: pp. 18 (ill. 7), 25 (ill. 18), 40 (ill. 40)  
Richard Green, Londres: cat. 16  
Eckhart Grohmann, Milwaukee: cat. 42  
Indianapolis Museum of Art: p. 33 (ill. 28)  
IRPA, Bruxelles: pp. 15 (ill. 2), 16 (ill. 5), 26, 29, 30 (ill. 25), 33 (ill. 29), 80, 83, 86,  
87 (ill. 5 a, b, c, d, e), 88 (ill. 7 a, c, e, f), 90 (ill. 10 c), 92 (ill. 12 b), 92  
(ill. 14 b), 94 (ill. 15 a, b, d), 95 (ill. 16), 96, 98 (ill. 20 h), 99 (ill. 21 h), 100  
(ill. 22 a), 101, 102 (ill. 24 h, m), 103, 106 (ill. 30 e), 107 (ill. 32 a, b), 108  
(ill. 33 b, c, f), 109, 110, 113 (ill. 36 b, d, e), 114 (ill. 37 c), 115 (ill. 38 c,  
ill. 39 a, c), 116 (ill. 40 a, b), 134, 149, 150; cat. 10, 11  
Jaroslav Jiráček, Prague: cat. 27  
Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, La Haye: p. 28  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers: pp. 24, 25 (ill. 17), 63; cat. 35  
H. Lilienthal, Bonn: cat. 37  
Hugo Maertens, Bruges: cat. 22  
Freya Maes, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles: pp. 98  
(ill. 20 b), 99 (ill. 21 j), 100 (ill. 22 b), 102 (ill. 24 l, m), 104 (ill. 27 a),  
105 (ill. 28 a, 29 a, b), 106 (ill. 30 j)  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles: cat. 15  
Museo Correr, Venise: cat. 19  
Museum of Fine Arts, Boston: p. 15 (ill. 3)  
Muzeul National de Artă al României, Bucarest: cat. 33  
Muzeum Narodowe, Varsovie: p. 30 (ill. 24)  
Národní galerie v Praze, Prague: cat. 18  
National Gallery, Londres: pp. 18 (ill. 8), 19 (montage Rachel Billinge)  
Norfolk Museums Service: cat. 43  
North Carolina Museum of Art, Raleigh: p. 25 (ill. 19)  
Palais des Beaux-Arts, Lille: cat. 6  
Rijksmuseum-Stichting Amsterdam: pp. 17, 35, 174  
RKD La Haye/Bonnenfantenmuseum Maastricht: pp. 38, 39 (ill. 37), 87 (ill. 5 f,  
g, h), 88 (ill. 6, ill. 7 b, d), 89 (ill. 8, 9), 90 (ill. 10 a, b, c, f, g), 91, 92 (ill. 14),  
92 (ill. 13, ill. 14 a), 94 (ill. 15 c, e, f), 106 (ill. 30 a, b, k), 108 (ill. 33 a, d), 113  
(ill. 36 a, c), 114 (ill. 37 b), 115 (ill. 38 b), 116  
Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz: pp. 90 (ill. 10 d), 92  
(ill. 12 a), 98 (ill. 20 a), 99 (ill. 21 i), 100 (ill. 22 c), 102 (ill. 24 e), 106  
(ill. 30 h), 114 (ill. 37 a), 115 (ill. 38 a); cat. 9  
Sander, Citylab, Cologne: cat. 21  
Jan Schols, Bonnenfantenmuseum, Maastricht: pp. 21 (ill. 12), 36, 37, 39 (ill. 36),  
85, 92 (ill. 14 c), 95 (ill. 17), 97, 98 (ill. 20 c, d, e, f, g, i, j), 99 (ill. 21 a, b,  
c, d, e, f, g), 100 (ill. 22 d, e, f, g, h, i), 102 (ill. 24 a, b, c, d, f, g, k), 104  
(ill. 27 b), 105 (ill. 28 b), 106 (ill. 30 c, i, m), 108 (ill. 33 e), 114 (ill. 37 b), 115  
(ill. 38 b, 39 b), 126 (ill. 2); cat. 1, 2, 8  
Martine Seyve, Musée des Beaux-Arts de Caen: cat. 5  
Sotheby's, Londres/New York: pp. 12, 16 (ill. 4), 65 (ill. 6-7), 66, 175; cat. 24  
Speltdoorn et fils, Bruxelles: pp. 102 (ill. 24 i), 160; cat. 4, 13  
Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin: pp. 58, 60, 72-77  
Städelsches Kunstinstitut, Francfort: p. 31  
Stedelijke Musea Brugge, Groeningemuseum: cat. 38  
Studio Eureka, Lons-le-Saunier: cat. 7  
Studio Pelegrie: cat. 14  
Ader Tajan, Paris: p. 67  
C. Thériez, Arras: cat. 3  
Peter van den Brink: pp. 20 (ill. 10, 11), 21 (ill. 13), 22  
Ingrid van Rooy, Maastricht: p. 85  
Edmund Witecki, Wrocław: cat. 23  
Wuys-van Campen Museum, Liège: p. 62

L'éditeur s'est efforcé d'appliquer les prescriptions légales concernant le  
copyright. Quiconque se considère autorisé à faire valoir des droits est prié de  
s'adresser à l'éditeur: Ludion, Muinkkaai 42, B-9000 Gand; Herengracht 376,  
NL-1016 CH Amsterdam.



Pieter Bruegel l'Ancien doit en partie sa renommée aux activités de son fils Pieter Brueghel le Jeune. A la tête d'un atelier prospère, Pieter le Jeune produisit de très nombreuses copies de créations dues au génie de son père. Cette pratique n'avait rien d'exceptionnel à l'époque. En effet, dès le xv<sup>e</sup> siècle, la reproduction de compositions populaires était largement acceptée : la tradition et le métier l'emportaient sur l'originalité.

Mais certaines questions subsistent. Les copies sont d'une minutie extrême et elles étaient encore réalisées bien après la mort de Pieter Bruegel l'Ancien. Pourtant, les copistes ne disposaient généralement pas des œuvres originales. Comment s'y prenaient-ils ? La reproduction se réduisait-elle à une activité mécanique ou donnait-elle libre champ à la créativité et à la variation ?

C'est à ces questions, parmi d'autres, que « L'Entreprise Brueghel » tente d'apporter une réponse en confrontant plusieurs séries de copies et en dévoilant les secrets enfouis dans les couches picturales.

FA 7033  
ISBN 90-5544-366-2



Cet ouvrage est coédité avec les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles et le Bonnefantenmuseum à Maastricht.