

# LE MASSACRE DES INNOCENTS DE PIERRE BRUEGHEL LE JEUNE (SIBIU, MUZEUL NATIONAL BRUKENTHAL)

## UNE COPIE QUI FAIT HONNEUR À SON MODÈLE

Dominique ALLART\*, Christina CURRIE et Steven SAVERWYNS

*Hoe dat daer een gantsch gheslacht soecken te verbidden  
een Boerigh kindt dat een der moordighe krijght luyden  
ghevat heeft om te dooden den rouwe en t' versterben der  
Moeders en ander werckinghen wel nahgenomen wesende.*  
Karel van Mander<sup>1</sup>

De septembre 2011 à avril 2012, un tableau provenant du Muzeul National Brukenthal à Sibiu (Roumanie), représentant le *Massacre des Innocents* et attribué à Pierre Brueghel le Jeune, a été confié aux laboratoires de l'IRPA pour examen et restauration, avant de figurer à l'exposition *Brueghel, Cranach, Tizian, van Eyck. Meisterwerke aus der Sammlung Brukenthal* organisée à la Villa Vauban, à Luxembourg. Nous exposons ci-dessous les résultats de l'étude que nous lui avons consacrée à cette occasion<sup>2</sup>.

### Une composition originale de Pierre Bruegel l'Ancien. Des copies par Pierre Brueghel le Jeune

Diverses sources médiévales, et notamment la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine, décrivent avec abondance de détails un fait horrible que mentionne brièvement l'Évangile de saint Matthieu (11, 16-18) : le massacre de

tous les petits enfants mâles, à Bethléem, sur l'ordre du roi Hérode<sup>3</sup>.

La composition peinte par Pierre Bruegel l'Ancien (vers 1525/30-1569) est assurément l'une des interprétations les plus poignantes de cette histoire (fig. 2). L'artiste en a accru l'impact dramatique en la situant dans la réalité contemporaine ; sous son pinceau, elle s'est muée en une tragédie frappant un paisible village flamand, en plein hiver<sup>4</sup>. Les soldats brutaux et impitoyables, les paysans épouvantés, les victimes ensanglantées pouvaient ainsi apparaître comme autant d'acteurs de la guerre civile qui, à l'époque, opposait les Pays-Bas au régime espagnol<sup>5</sup>. Au-delà des allusions à la réalité contemporaine, Bruegel a exprimé l'atrocité du drame dans ce qu'elle a de plus universel. Au premier abord, le spectateur n'a pourtant pas le sentiment d'assister à une tragédie, en raison d'un effet d'ensemble vivement coloré, presque décoratif. C'est avec d'autant plus d'effroi qu'il découvre peu à peu les détails de cette scène de violence aveugle, frappant des familles innocentes : des mères éplorées ou hagardes, serrant contre elles des petits cadavres désarticulés et sanguinolents ; des parents tentant de défendre ou de cacher quelques enfants encore en vie et – dans un contraste saisissant – l'impassibilité des soldats en armure, groupés en rang serré au fond de la place du village, l'impuissance résignée du cavalier coiffé d'un chapeau à plumes, qu'implorant en vain les

\* Professeure d'Histoire de l'Art à l'Université de Liège (ULg) et présidente de « Transitions ». Département de recherches sur le Moyen Âge tardif & la première Modernité (ULg).

<sup>1</sup> « Comment on y voit une famille entière suppliant pour que soit épargné un enfant de paysans dont un des bourreaux s'est emparé pour le tuer, ainsi que le désespoir et l'évanouissement des mères, et d'autres choses du même genre » (*Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604, fol. 233 v<sup>o</sup> ; traduction des auteurs). Karel van Mander décrit ici un tableau de Pierre Bruegel l'Ancien représentant le *Massacre des Innocents*, qui se trouve, selon lui, dans les collections impériales. Sans doute s'agit-il de la version originale de la composition dont il est question ci-après.

<sup>2</sup> La présente étude est une version française amplifiée de notre contribution au catalogue de cette exposition : D. ALLART, Chr. CURRIE et St. SAVERWYNS, *Eine Kopie, die dem Original gerecht wird: Der Bethlehemische Kindermord von Pieter Brueghel d. J.*, dans D. DÄMBOIU, G. THEWES et D. WAGENER (éd.), *Brueghel, Cranach, Tizian, van Eyck. Meisterwerke aus der Sammlung Brukenthal* (cat. d'exp., Luxembourg, Villa Vauban-Musée d'Art de la Ville de Luxembourg, 27 avril-14 octobre 2012), 2012, p. 72-87.

<sup>3</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Paris, 1957, p. 267-272 ; E. KIRSCHBAUM (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Rome, Fribourg, Bâle, Vienne, 1970, p. 510-514. Sur le traitement du sujet dans l'art de la Renaissance, en particulier aux Pays-Bas, voir aussi D. KUNZLE, *Spanish Herod, Dutch Innocents : Bruegel's Massacres of the Innocents in their Sixteenth-century Political Contexts*, dans *Art History*, 24, 2001, p. 51-82, repris dans IDEM, *From criminal to courtier: the soldier in Netherlandish art 1550-1672*, Leyde, 2002, p. 35-62.

<sup>4</sup> En traitant le sujet sous la forme d'une scène hivernale, l'artiste a tenu compte de la fête des Saints Innocents, commémorée le 28 décembre. Dans cette même logique, il a souvent situé les épisodes relatifs à la Nativité dans des paysages hivernaux, envahis par la neige. Il en est ainsi du *Dénombrement de Bethléem* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), une œuvre qu'on a parfois considérée comme le pendant du *Massacre des Innocents*, et de l'*Adoration des mages* de Winterthur (Dr Oskar Reinhart Collection « Am Römerholz »).

<sup>5</sup> Un excellent résumé des opinions émises concernant la possible signification politique du tableau, assortie de remarques critiques pertinentes, figure chez L. CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen*, Cambridge University Press, 1985, p. 18-19. Voir aussi la notice du même auteur dans D. SHAWE-TAYLOR et J. SCOTT (éd.), *Bruegel to Rubens. Masters of Flemish Painting*, Royal Collection Publications, 2007, n° 14, p. 88-91.



Fig. 1 Pierre Bruegel le Jeune, *Massacre des Innocents*, signé « P-BRVEGEL », après traitement (Roumanie, Sibiu, Muzeul National Brukenthal, inv. MB148, 114 x 163 cm). X054024.

paysans affolés<sup>6</sup>, l'imperturbable docilité des soudards exécutant les ordres. Comme c'est souvent le cas chez Bruegel, le drame humain se joue dans une nature indifférente, sous un ciel éclatant et dans un très beau paysage, ici magnifié par la neige, qui en rendent l'absurdité encore plus flagrante. Rien d'étonnant à ce que cette composition magistrale ait été abondamment reproduite.

C'est Pierre Bruegel le Jeune (1564/5-1637/8), fils aîné de Pierre Bruegel l'Ancien, qui a le plus contribué à sa diffusion. Il a réalisé sur ce modèle de nombreuses copies très fidèles et de même format, dont plusieurs nous

sont parvenues<sup>7</sup>. Le tableau de la collection Brukenthal compte parmi les plus remarquables d'entre elles (fig. 1)<sup>8</sup>.

Cette composition n'est pas la seule que Pierre Bruegel le Jeune ait copiée d'après son père, bien loin de là. L'artiste, qui entama son activité en 1584-1585, c'est-à-dire longtemps après la mort de Pierre Bruegel l'Ancien, décédé alors qu'il n'avait que quatre ou cinq ans, exploita à son meilleur profit la réputation prestigieuse de ce dernier et le vif succès qu'obtenaient ses tableaux sur le marché de l'art. Il se spécialisa dans la production de répliques (des copies à l'identique d'après les modèles jadis peints par son père) et de pastiches (des œuvres dans lesquelles

<sup>6</sup> Selon Charles Terlinden, suivi en ce sens par Lorne Campbell, il s'agirait d'un héraut : Ch. TERLINDEN, *Pierre Bruegel le Vieux et l'histoire*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 12, 1942, p. 229-257 (p. 251) ; CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 14.

<sup>7</sup> Deux des plus belles copies sorties de l'atelier de Pierre Bruegel le Jeune sont mentionnées plus loin, aux notes 12-13.

<sup>8</sup> Huile sur panneau, 115,2 x 163,7 cm, signée « P - BRVEGEL » dans le coin inférieur droit, Sibiu, Muzeul National Brukenthal, inv. n° 148. La plus ancienne mention connue de cette œuvre concerne son acquisition à Vienne par le baron Samuel von Brukenthal (1721-1803). Il s'agissait peut-être d'un don de l'impératrice Marie-Thérèse. À son sujet, voir G. MARLIER, *Pierre Bruegel le Jeune*, édition posthume mise au point et annotée par J. FOLIE, Bruxelles, 1969, p. 73, n° 2 ; CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 15-16 ; Kl. ERTZ, *Pieter Bruegel der Jüngere 1564-1637/38. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Lingen, 1998-2000, n° E291.



Fig. 2 Pierre Bruegel l'Ancien, *Massacre des Innocents*, 1565-1567, signature partiellement manquante, date manquante (Londres, Hampton Court, RCIN405787, 109,2 x 158,1 cm). Royal Collection Trust / © HM Queen Elizabeth II 2012.

des motifs « bruegeliens » sont agencés librement)<sup>9</sup>. Avec l'aide du personnel de son atelier, il diffusa les compositions les plus appréciées de son père en d'innombrables exemplaires de qualité variable, suivant la clientèle ciblée.

Avec le tableau de Sibiu, nous sommes confrontés à une réplique qui, comme tous les exemples de cette catégorie, soulève le problème des moyens techniques utilisés par le copiste, et celui de l'accès qu'il put avoir à l'original<sup>10</sup>. En effet – et aussi étonnant que cela puisse paraître – Pierre Brueghel le Jeune n'a pas toujours pu voir les tableaux qu'il a fidèlement reproduits : à l'époque où il entama son activité, les œuvres de Pierre Bruegel l'Ancien étaient dispersées dans des collections privées, parfois inaccessibles. Nos recherches sur les copies de son fils nous ont permis d'établir que dans certains cas,

ce dernier dut se contenter, pour les réaliser, d'un matériel préparatoire laissé par son père, et sans aucun doute jalousement conservé par la famille. Ce matériel se composait d'esquisses, de dessins à petite échelle et de cartons ; il était suffisamment précis pour permettre l'exécution de reproductions très fidèles, à la même échelle, ne divergeant des modèles que par quelques petits détails et par certains choix de couleurs. Dans d'autres cas, en revanche, il est apparu que Pierre Brueghel le Jeune avait été en mesure d'examiner le modèle original peint par son père<sup>11</sup>. Il en est ainsi pour la présente composition, comme nous le montrerons plus loin.

Avant d'aborder cette question, quelques précisions concernant le modèle de Pierre Bruegel l'Ancien sont nécessaires. L'identification de ce modèle ne s'est pas faite sans peine. On a longtemps hésité devant plusieurs versions de belle qualité, proches les unes des autres, parmi lesquelles se signalaient un exemplaire conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne<sup>12</sup>, un autre qui faisait jadis partie de la collection du baron Descamps

<sup>9</sup> Sur Pierre Brueghel le Jeune, voir notamment MARLIER [n. 8], ERTZ [n. 8] ; P. VAN DEN BRINK (éd.), *Brueghel Enterprises* (cat. d'exp., Maastricht/Bruxelles/Gand/Amsterdam), 2001 ; Chr. CURRIE et D. ALLART, *The Brueg(H)el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger, with a Special Focus on Technique and Copying Practice* (*Scientia Artis*, 8), Bruxelles, IRPA, 2012.

<sup>10</sup> Occasionnellement, Pierre Brueghel le Jeune a copié d'autres artistes. Il a notamment peint plusieurs exemplaires du *Massacre des Innocents* d'après un modèle alternatif, perdu aujourd'hui, attribuable à Maerten van Cleve. À ce sujet, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 2, p. 646-669 (avec bibliographie antérieure).

<sup>11</sup> Cette question, abordée ici de manière simplifiée, est au centre de l'ouvrage de CURRIE et ALLART [n. 9].

<sup>12</sup> Huile sur panneau, 116 x 160 cm, signature coupée, en bas à droite : BRVEG. Voir notamment MARLIER [n. 8], p. 72, n° 1 ; Kl. DEMUS, dans *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel D.Ä.*, Wien, 1981, p. 118-122 ; ERTZ [n. 8], n° E298.



Fig. 3a-b Dans la version originale, l'étendard portait initialement le motif héraldique du « lion passant ». Celui-ci fut ultérieurement remplacé par trois croix blanches, qu'on retrouve dans la copie.  
 a. version de Sibiu. X058379L.  
 b. version originale. 40007423-6.

à Bruxelles<sup>13</sup>, une version appartenant aux collections royales anglaises, conservée à Hampton Court<sup>14</sup>, et enfin celle de la collection Brukenthal à Sibiu<sup>15</sup>. Aujourd'hui, le problème peut être considéré comme résolu : tout le monde s'accorde à reconnaître le prototype autographe de Bruegel l'Ancien dans le tableau conservé à Hampton Court. Malheureusement, cette œuvre nous est parvenue très altérée. Des modifications y ont été introduites pour atténuer l'atrocité du drame. Les petites victimes ont été remplacées par des motifs anodins – paquets de linge, animaux et ustensiles divers – et ainsi, l'épisode biblique a été métamorphosé en une scène de pillage dans un village. Des détails ont été supprimés, comme les vêtements épars d'un bébé mort que sa mère, assise à même le sol enneigé,



tenait sur ses genoux (fig. 15c). Des flammes avaient aussi été ajoutées pour évoquer des maisons incendiées, mais elles furent éliminées lors d'une restauration du tableau en 1941-1942<sup>16</sup>.

Le tableau de Hampton Court a un « pedigree » prestigieux. Avant d'entrer dans les collections royales anglaises, en 1660-1662, il se trouvait dans celles de la reine Christine de Suède (1626-1689), et auparavant encore, dans les collections impériales. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, il appartenait à l'empereur Rodolphe II de Habsbourg (1552-1612), grand amateur de la peinture de Bruegel. Dans son *Schilder-Boeck* (Haarlem, 1604, folio 233-234), Karel van Mander le confirme, tout en soulignant le pouvoir suggestif de l'œuvre<sup>17</sup>. À partir de 1621, les inventaires anciens et les sources écrites décrivent l'œuvre comme une scène de pillage, ce qui indique que les modifications qu'elle a subies sont antérieures à cette date ; il n'est pas exclu qu'elles aient été voulues par Rodolphe II lui-même<sup>18</sup>. Rien ne permet de remonter plus haut dans son histoire. On ne sait donc pas dans quelles circonstances Bruegel le Jeune put

<sup>13</sup> Transposée de bois sur toile, 115 x 164,5 cm, signée, en bas à droite : BRVEGEL, Paris, Ader Picard Tajan, 28-3-1979, n° 144 ; Sotheby's London, 7-12-2005, lot 23 ; Christie's London, 3-7-2012, lot 45. MARLIER [n. 8], p. 69, 72, n° 3 ; ERTZ [n. 8], n° E296.

<sup>14</sup> Huile sur panneau, 109,2 x 158,1 cm (coupée en haut, en bas et sur la droite), restes d'une signature, date absente ou disparue, Hampton Court, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, RCIN 405787, CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], n° 9, p. 13-19 ; IDEM, dans SHAW-TAYLOR et SCOTT [n. 5], n° 14, p. 88-91.

<sup>15</sup> Theodor von Frimmel proposa jadis d'attribuer la version de Sibiu à Pierre Bruegel l'Ancien : Th. Von FRIMMEL, *Hermannstadt und die Brukenthalische Galerie*, dans *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, II, 1915-6, p. 135-147 (p. 136).

<sup>16</sup> L. CAMPBELL [n. 5], p. 14.

<sup>17</sup> H. MIEDEMA, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 1994-1999, vol. I, p. 192-195.

<sup>18</sup> Sur l'historique de l'œuvre : CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 14 et 17. Sur l'hypothèse d'une transformation à l'initiative de Rodolphe II : IDEM, dans SHAW-TAYLOR et SCOTT [n. 5], p. 88.



Fig. 4a-b Dans la version originale, le tabard du héraut portait initialement une aigle bicéphale, qui fut ultérieurement remplacée par un motif purement ornemental. L'aigle bicéphale est reconnaissable dans la copie.  
a. version de Sibiu. X058383L.  
b. version originale.



Fig. 5a-b L'enseigne de l'auberge : l'étoile a disparu dans la version originale.  
a. version de Sibiu. X058397L.  
b. version originale. 40007423-8.

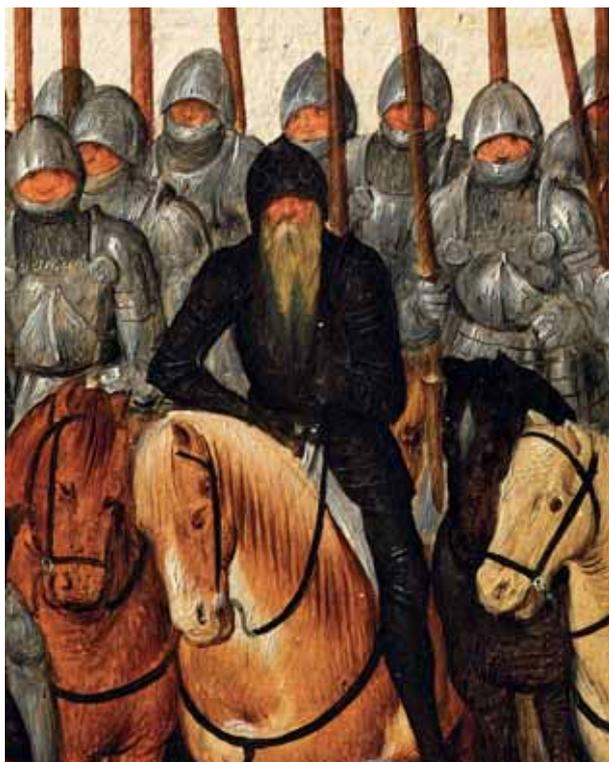


Fig. 6a-b Le cavalier vêtu de noir : l'original est retouché, mais la copie montre la longue barbe blanche bifide évoquant l'apparence de Don Fernando Alvarez de Toledo.  
 a. version de Brukenthal. X058383L.  
 b. version originale. 40007423-5.

l'examiner et la copier. Ce fut en tout cas avant qu'elle ne soit acquise par Rodolphe II, car Brueghel le Jeune n'eut pas l'occasion de voir la superbe collection d'œuvres de son père que l'empereur avait constituée à Prague. Mais ce ne fut pas plus tard que 1593, date inscrite sur une autre version du même sujet conservée au Musée des Beaux-Arts de Lons-le-Saunier<sup>19</sup>.

Il reproduisit la version originale du *Massacre des Innocents* telle qu'elle se présentait avant sa transformation. Les copies qu'il réalisa ou fit réaliser par son atelier sont dès lors très précieuses pour découvrir une série de détails tels qu'ils apparaissent dans cette version originale, avant qu'elle ne soit métamorphosée en une scène de mise à sac d'un village. Ainsi, dans le tableau de Sibiu, on peut voir les enfants blessés ou morts. On y repère aussi, sur l'étendard rose qu'arborent les soldats, des croix blanches dont la disposition évoque le blason de Jérusalem (fig. 3a), en référence au roi Hérode, qui ordonna le massacre. Ce motif semble avoir initialement figuré sur le tableau de Hampton Court, avant d'être remplacé par le motif héraldique du « lion passant » (fig. 3b)<sup>20</sup>. Dans la version de Sibiu, le cavalier au chapeau à plumes, que des paysans supplient en vain d'intervenir, porte un tabard avec l'aigle bicéphale, en référence au pouvoir impérial



qu'Hérode prétendait servir (fig. 4a). Dans la version originale, les traces de l'aigle bicéphale se devinent sous le motif purement ornemental qui est venu le remplacer (fig. 4b). L'étoile servant d'enseigne à l'auberge, évidente allusion à l'étoile de Bethléem, a disparu dans la version originale, où l'on ne discerne plus que l'inscription « Dit is inde ster »<sup>21</sup> ; elle est par contre bien visible dans la copie de Sibiu (fig. 5a-b). Dans le tableau de Hampton Court, le visage du cavalier vêtu de noir qui mène la troupe armée a été retouché<sup>22</sup> ; il est impossible de préciser quelle allure il avait au départ (fig. 6b). Dans certaines copies de

<sup>21</sup> *Ibidem*. Voir aussi la notice de Lorne Campbell dans SHAWE-TAYLOR et SCOTT [n. 5], n° 14, p. 88-91 et en particulier p. 90, où l'auteur propose un judicieux rapprochement avec la maison de Hieronimo de Curiel, un agent de Philippe II qui se rendit odieux aux Pays-Bas. Cette maison se trouvait au Kipdorp d'Anvers et s'appelait « De Sterre van Bethleem ». Au sujet de cette maison où – coïncidence troublante – le tableau de Bruegel représentant le Dénombrement de Bethléem (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) semble s'être trouvé à une date très reculée, voir aussi CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 1, p. 102-103.

<sup>22</sup> Il s'agirait du « drossart du Brabant », si l'on en croit TERLINDEN [n. 6], p. 250-251. Ce personnage qui, en Brabant, était initialement chargé de faire droit aux plaintes contre des officiers, fut aussi, par la suite, celui qui traquait les vagabonds et punissait des fautes dont la nature échappait aux lois du pays (« des cas énormes et privilégiés dont la cognoissance et judicature n'appartient pas aux lois du pays mais doivent être puniz et corrigez seigneurusement »). Sur la fonction du drossart, voir E. POULLET, *Histoire politique nationale : origines, développements et transformations des institutions dans les anciens Pays-Bas*, 1, Louvain, 1882-1892, p. 118, § 215. L'identification proposée par Terlinden a été reprise par les auteurs qui se sont penchés sur le tableau par la suite, mais elle devrait probablement être reconsidérée (étude en cours par Dominique Allart).

<sup>19</sup> Huile sur panneau, 117 x 163 cm, signée et datée 1593, Lons-le-Saunier, Musée des Beaux-Arts, inv. n° 6. Cette œuvre est la plus ancienne de Pierre Brueghel le Jeune qui nous soit parvenue avec une signature et une date.

<sup>20</sup> CAMPBELL [n. 5], p. 14. Le blason de Jérusalem a peut-être un double sens, ainsi que le suggère Lorne Campbell. En effet, le roi Philippe II d'Espagne portait le titre de roi de Jérusalem.



Fig. 7 Signature, version de Sibiu. X058367L.

Brueghel le Jeune, et en particulier dans celle de Sibiu, sa longue barbe blanche bifide pourrait évoquer l'apparence de Don Fernando Álvarez de Toledo, le redoutable Duc d'Albe (1507-82), que Philippe II d'Espagne envoya aux Pays-Bas en 1567 pour juguler les vagues de rébellion qui avaient atteint un point d'acmé en 1566 (fig. 6a). Les allusions critiques au Duc d'Albe et à la répression sanglante qu'il exerça se multiplièrent après qu'il eût quitté les Pays-Bas en 1573. Par contre, elles sont plus difficilement imaginables auparavant, où elles auraient été violemment punies<sup>23</sup>.

## Une signature ambiguë

L'habitude, pour un artiste, de signer son œuvre ne s'est pas imposée d'emblée à la Renaissance. Au XVI<sup>e</sup> siècle et même encore au XVII<sup>e</sup>, elle était loin d'être généralisée aux Pays-Bas. Pierre Bruegel l'Ancien, quant à lui, se distingue de la plupart de ses contemporains pour avoir signé la majorité de ses tableaux. Sur ce point, son fils aîné ne suivit pas son exemple ; il n'apposa sa signature que

sur une proportion assez limitée des œuvres qui sortaient de son atelier. Il est difficile de fournir une explication argumentée à ce sujet. Tout au plus peut-on observer que la signature de Pierre Brueghel le Jeune figure souvent sur des œuvres autographes de belle qualité, mais ce n'est pas là une règle générale. À l'inverse, on remarque aussi que certains tableaux parmi les plus remarquables de l'artiste sont dépourvus de sa signature<sup>24</sup>.

L'orthographe des signatures adoptée par le père comme par le fils a varié au fil de leur carrière. Jusqu'en 1559, la signature de Pierre Bruegel l'Ancien était « brueghel » (en minuscules). Par la suite, elle devint « BRVEGEL », en capitales romaines. C'est sous cette forme qu'elle figure sur la plupart des tableaux de l'artiste. Elle est souvent accompagnée d'une date en chiffres romains. Le tout est ponctué par des points situés à mi-hauteur des caractères. Quant à la signature de Pierre Brueghel le Jeune, elle s'apparente à celle de son père par l'usage des capitales romaines, mais elle se distingue par la présence de l'initiale du prénom et par l'orthographe : jusqu'en 1616, l'artiste signait « P. BRVEGHEL » (avec un « H » après le « G ») ; par la suite il adopta la forme « P. BREVGHEL »<sup>25</sup>.

Il y a cependant des exceptions, et la signature qui figure sur le tableau de Sibiu, précisément, en est une (fig. 7). Elle occupe le coin inférieur droit, comme

<sup>23</sup> Stanley Ferber a jadis soutenu que Pierre Bruegel l'Ancien avait pris ce risque. Il se basait sur la version du Kunsthistorisches Museum de Vienne (qu'il pensait être l'original) où, comme dans la version de Sibiu, le personnage en question porte une longue barbe qui lui donne l'allure du Duc d'Albe : cf. St. FERBER, *Peter Bruegel and the Duke of Alba*, dans *Renaissance News*, 19/3, 1966, p. 205-219. Malheureusement, on ne sait pas quelle apparence le personnage avait dans le tableau de Hampton Court, qui a subi des retouches dans cette zone (CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 14). L'hypothèse selon laquelle Bruegel aurait osé faire allusion au redoutable gouverneur suppose que le tableau date de 1567 au plus tôt, année où Don Fernando Álvarez de Toledo arriva aux Pays-Bas avec ses *tercios*. Elle est aujourd'hui systématiquement – mais peut-être trop hâtivement – écartée par la critique. Ce n'est pas le lieu d'approfondir cette question, qui sera traitée ailleurs par Dominique Allart.

<sup>24</sup> À ce sujet, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 3, p. 812.

<sup>25</sup> À l'instar de Georges Marlier, l'auteur de la première grande monographie de référence (n. 8.), nous avons retenu la première graphie quand il s'agit de citer le nom de cet artiste, afin de le distinguer de celui de son père, que les spécialistes orthographient habituellement « Bruegel ». Pour une approche plus détaillée des signatures de Pierre Bruegel l'Ancien et de Pierre Brueghel le Jeune, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 1, p. 74-81.

dans le modèle original<sup>26</sup>. Elle se présente sous la forme « ·P·BRVEGEL· ». Par son style, en capitales romaines, par la présence de points à mi-hauteur des caractères, et même, de manière plus inattendue, par l'orthographe du nom, elle imite parfaitement la signature de Bruegel l'Ancien, à tel point qu'on pourrait se demander si le copiste n'a pas voulu faire passer sa réplique pour un original signé de son père. Pourtant, il n'arrive pratiquement jamais que Bruegel le Jeune soit passible de tels soupçons. Généralement, dans ses tableaux signés, la présence d'une date d'exécution empêche toute confusion. Les exemples de signatures ambiguës du point de vue orthographique restent tout à fait exceptionnels<sup>27</sup>. Or dans le tableau de Sibiu, l'examen au binoculaire a confirmé que la signature sous la forme « ·P·BRVEGEL· » était autographe et intacte. On ne peut donc écarter l'éventualité selon laquelle Bruegel le Jeune aurait signé cette réplique de manière à ce qu'elle puisse être confondue avec un original de son père<sup>28</sup>. Il reste toutefois délicat de se prononcer trop fermement sur la question, d'autant que la présence du « P » pour « Pieter » est une particularité des signatures du copiste, qu'on ne retrouve jamais dans les tableaux de son père.

## Dans l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune

L'analyse technologique du *Massacre des Innocents* de la collection Brukenthal a pris appui sur un vaste programme de recherche consacré aux peintures de l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune, accompli à l'IRPA au cours de ces dernières années. Elle a confirmé que l'œuvre était pleinement caractéristique de la production de cet artiste. À la différence de beaucoup d'autres tableaux attribués à celui-ci, le *Massacre des Innocents* de Sibiu n'a pas été exécuté par un membre de l'atelier de Brueghel le Jeune. Comme on le verra, la qualité de son dessin et celle de son exécution picturale la situent parmi les meilleures réalisations autographes de l'artiste.



Fig. 9 Version de Sibiu, bord non peint latéral, correspondant à une feuillure au revers. X058403L.

## Le support

La peinture a été exécutée sur un panneau de chêne composé de quatre planches assemblées à joints vifs ; par endroits, les joints sont renforcés par des tourillons. Le bois a été débité



Fig. 8 Marque du fabricant du panneau, version de Sibiu, revers. X058405L.

<sup>26</sup> Dans la version originale conservée à Hampton Court, la signature n'est plus que très partiellement visible, car le tableau a été légèrement amputé sur son bord inférieur et sur son bord droit (voir n. 14). On n'y déchiffre plus que la partie supérieure de l'inscription « BRVEG ». À ce sujet, voir CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures* [n. 5], p. 15.

<sup>27</sup> Nous ne tenons pas compte des inscriptions atypiques mentionnées par des auteurs qui les ont manifestement transcrites sans les avoir examinées.

<sup>28</sup> Il est intéressant de relever une signature analogue sur une autre version de la même composition, celle qui se trouvait jadis dans la collection Descamps (voir n. 13). Celle-ci n'a pas pu être examinée *de visu* par les auteurs du présent article, qui réservent dès lors leur opinion quant à l'interprétation à donner à ce deuxième cas de signature atypique.

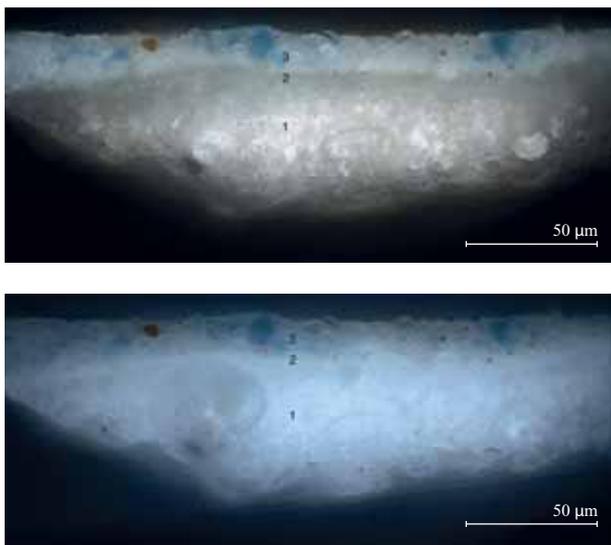


Fig. 10a-b Coupe transversale, ciel bleu, version de Sibiu.  
 a. lumière visible  
 b. lumière ultraviolette  
 3. peinture bleue du ciel (azurite, blanc de plomb, terres, noir de carbone) • 2. *imprimatura* (blanc de plomb, craie ?, fusain) • 1. préparation (craie, une particule de terre rouge)

sur quartier<sup>29</sup>. Le panneau a été réalisé hors de l'atelier, par un fournisseur spécialisé, comme le prouve la marque de ce dernier figurant au revers (fig. 8). Cette marque consiste en une croix sur laquelle une barre vient se surajouter. Elle a été frappée à deux reprises, la seconde fois avec plus de force, et en partie sur la première marque. Elle n'est pas formellement identifiée, mais il pourrait s'agir de celle de Hans Van Haecht (actif de 1589 à environ 1621). En effet, elle ressemble au symbole dessiné en regard de son nom dans une liste de fabricants de panneaux anversoises de 1617<sup>30</sup>. Elle n'est pas accompagnée du poinçon d'Anvers, un label de qualité qu'on apposait sur le panneau achevé et qui attestait qu'un contrôle était assuré par le doyen de la gilde de Saint-Luc. Cette absence pourrait indiquer que le panneau fut réalisé avant 1617, car jusque là l'application d'un poinçon n'était pas obligatoire<sup>31</sup>.

Sur ses bords gauche et droit, le panneau présente des barbes de préparation à l'avant, et des feuillures au revers (fig. 9). La conjonction de ces deux caractéristiques, observée sur la majorité des panneaux de grand format de Pierre Brueghel le Jeune et de son atelier, trahit fort

vraisemblablement l'usage temporaire de raidisseurs fixés sur les bords latéraux, dans le sens perpendiculaire au fil du bois. Ces raidisseurs étaient pourvus d'une rainure dans laquelle la feuillure des bords du panneau venait s'insérer, avant que ne soit appliquée la couche de préparation. Ils assuraient un renfort provisoire pour les planches récemment assemblées et prévenaient le gauchissement du panneau. Ils présentaient en outre l'avantage de faciliter la manipulation de celui-ci pendant l'exécution picturale. Une fois la peinture achevée, ils étaient retirés pour permettre l'encadrement. La version originale du *Massacre des Innocents* par Pierre Brueghel l'Ancien pourrait avoir reçu un dispositif de renfort similaire, car elle présente un bord non préparé à gauche (non visible, par contre, du côté droit, où le panneau a été recoupé)<sup>32</sup>.

### La couche de préparation et l'*imprimatura*

Seul un petit échantillon de matière picturale a pu être prélevé sur le bord d'une lacune dans le ciel bleu (fig. 10). Il a été analysé par microscopie électronique à balayage couplée à la spectroscopie de rayons X à dispersion d'énergie (SEM-EDX) et par microspectrométrie Raman (MRS). Ainsi a été mise en évidence une stratigraphie classique pour une peinture de chevalet de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou du début du XVII<sup>e</sup>. Sur une préparation à base de craie s'étend une *imprimatura* composée de blanc de plomb additionné d'une faible quantité de noir de charbon. Cette *imprimatura* est recouverte par une couche picturale de faible épaisseur.

Les analyses en spectrométrie de fluorescence X (XRF) confirment, en chaque point mesuré, la présence

<sup>32</sup> Pour des observations plus détaillées sur l'usage de tels dispositifs chez Brueghel l'Ancien et dans la peinture flamande du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que sur les traces qu'ils laissent sur les panneaux, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 1, p. 246-248 et vol. 3, p. 732-733 et *passim*.

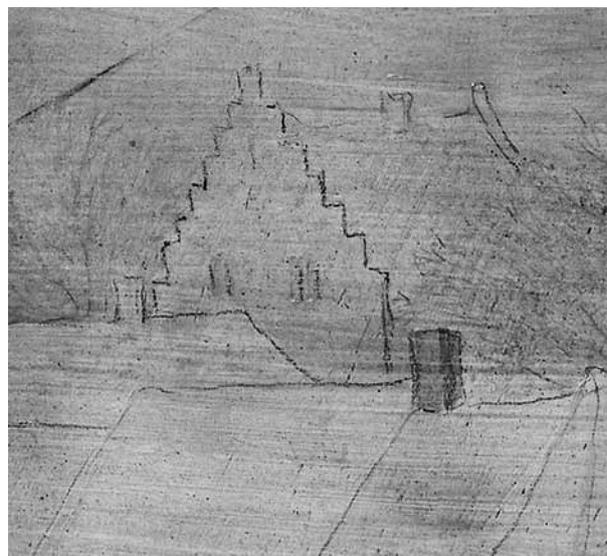


Fig. 11 Version de Sibiu. Réflectographie infrarouge montrant le dessin sous-jacent dans les bâtiments.

<sup>29</sup> Deux planches constitutives de ce panneau comportent un peu d'aubier. Nous remercions Pascale Fraiture de nous avoir communiqué cette information.

<sup>30</sup> J. VAN DAMME, *De Antwerpse tafereelmakers en hun merken. Identificatie en betekenis*, dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, p. 193-236 (p. 195, 205, 234). Nous remercions Jørgen Wadum et Jean-Albert Glatigny qui ont attiré notre attention sur la similitude entre la marque au revers du panneau de la collection Brukenthal et celle de Hans Van Haecht.

<sup>31</sup> Cette même marque a été relevée également par Jørgen Wadum sur une version de la *Procession au Calvaire* de Pierre Brueghel le Jeune (121,2 x 162,7 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. KMS1645). Ce panneau, qui est également composé de quatre planches de chêne, n'est pas accompagné non plus de la marque d'Anvers. Nous remercions Jørgen Wadum pour nous avoir communiqué ces observations.

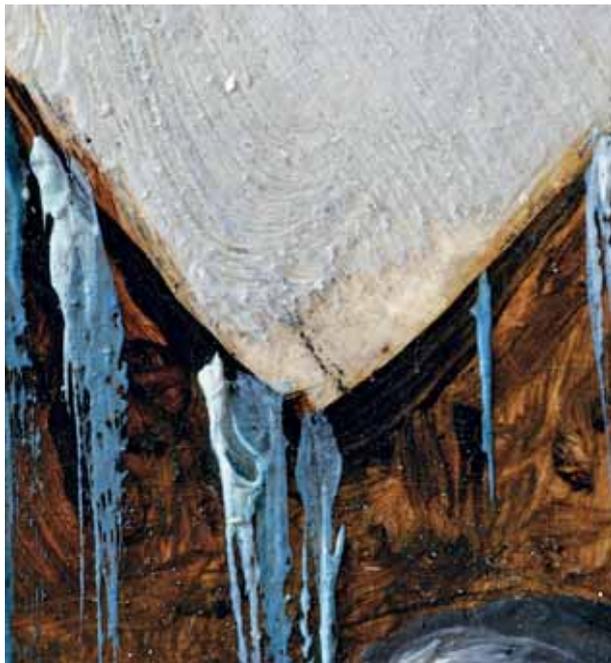


Fig. 12 Version de Sibiu. Toit enneigé, détail : parties du dessin sous-jacent non recouvertes de couleur.

de calcium provenant de la préparation à base de craie. Du fer a aussi été détecté dans toutes les zones, indiquant peut-être l'addition d'une terre ferrugineuse dans l'*imprimatura*, laquelle apparaît, de fait, légèrement beige là où la peinture est plus fine<sup>33</sup>. On remarque que le plomb est également présent dans toutes les mesures. Il provient du blanc de plomb, constituant principal de l'*imprimatura* et, par surcroît, pigment omniprésent sur la palette des artistes anciens, qui l'utilisaient seul, pour obtenir une couleur blanche, ou mélangé avec d'autres couleurs.

Le fond composé de craie doit avoir été appliqué sur le panneau par un ouvrier spécialisé (*witter*) ou par le fabricant du panneau<sup>34</sup>. Sans doute a-t-il été appliqué en plusieurs étapes puis, une fois sec, lissé à l'aide d'un racloir, d'un couteau ou d'une spatule, et pour finir, poncé avec un matériau abrasif (prêle, os de seiche, peau de requin). Des griffures obliques ont toutefois échappé au ponçage et restent visibles, dans le fond, aux abords de l'église.

Dans les œuvres de Brueghel le Jeune comme dans celles de son père, l'*imprimatura* n'avait pas pour seule fonction d'isoler la préparation à la craie ; elle jouait aussi un rôle optique, car elle influait sur la tonalité de la peinture. Sa teinte légèrement beige confère effectivement une apparence chaude au chromatisme. Posée à grands coups de brosse large appliqués en tous sens, bien visibles

<sup>33</sup> Dans la seule coupe disponible, on n'a pas détecté d'ocre dans la couche d'*imprimatura*, mais cela peut s'expliquer par le fait que celle-ci est très fine, et que l'échantillon lui-même est très petit.

<sup>34</sup> Sur la question du rôle joué, dans l'application des couches de préparation sur les supports, par les *witters* et les fabricants de panneaux au début du XVII<sup>e</sup> siècle, voir J. WADUM, *Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries*, dans *The Structural Conservation of Panel Paintings. Proceedings of a Symposium*. Getty Conservation Institute, 1995, Los Angeles, 1998, p. 149-177 (p. 165-168).



Fig. 13 Version de Sibiu. Réflectographie infrarouge montrant le dessin sous-jacent dans les personnages.

en lumière infrarouge, elle l'anime en outre d'une légère vibration (fig. 13).

## Le dessin sous-jacent

Comme il y a lieu de s'y attendre dans une copie, et comme cela se vérifie en particulier dans celles de Brueghel le Jeune, le tableau de Sibiu comporte un dessin sous-jacent complet et détaillé. Réalisé directement sur l'*imprimatura*, il est totalement visible en réflectographie infrarouge et on le discerne aussi à l'œil nu à certains endroits, là où la peinture est translucide (fig. 11, 13, 16a)<sup>35</sup>.

Son étude a permis de compléter nos observations sur le matériau utilisé par Brueghel le Jeune dans ses dessins sous-jacents. Nous connaissons plusieurs cas où l'artiste avait fait usage de graphite. C'était là une découverte : le graphite n'avait jamais été identifié auparavant dans les dessins sous-jacents de Brueghel le Jeune, pas plus d'ailleurs que dans ceux des peintres flamands contemporains<sup>36</sup>. Il était intéressant de voir ce qu'il en était dans le tableau de Sibiu.

<sup>35</sup> La réflectographie infrarouge a été effectuée par Sophie De Potter (IRPA) à l'aide d'une caméra infrarouge (Lion Systems, Luxembourg) équipée d'un capteur d'indium gallium arsenide sensible aux rayons infrarouges proches, entre 900 et 1700 nm.

<sup>36</sup> Sur ce point, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 3, p. 752-754. Voir aussi, dans ce même volume, l'annexe IV sur l'analyse scientifique du dessin sous-jacent (Christina Currie et Steven Saverwyns, p. 980-1001).



Fig. 14 Pierre Brueghel le Jeune, *Le combat de Carnaval et de Carême* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) : réflectographie infrarouge, détail. Dessin sous-jacent : traces de poncif.

Les mesures XRF ne pouvaient donner lieu à des résultats définitifs, en raison d'interférences produites par les autres éléments détectés aux points d'analyse, provenant de la couche picturale, de l'*imprimatura* et de la préparation<sup>37</sup>. Des analyses sur des coupes contenant du dessin sous-jacent auraient été plus précises, mais il n'était pas possible de prélever les échantillons nécessaires. Par chance, dans une zone correspondant à l'angle inférieur d'un toit enneigé, fut repérée une toute petite portion du dessin non couverte de peinture (fig. 12). Elle put être soumise à une analyse non invasive, par microspectrométrie Raman (MRS). Le retrait du vernis à l'occasion de la restauration subie par le tableau permit de bénéficier de conditions optimales pour recourir à cette méthode. En effet, le vernis occasionne une fluorescence qui peut masquer le signal MRS. Dans le cas présent, c'est après l'élimination du vernis que furent effectuées les mesures sur les particules noires du dessin sous-jacent rendues clairement visibles grâce à l'usage de la sonde optique Raman.

À la différence de ce qui avait été observé ailleurs, c'est de la pierre noire qui fut cette fois mise en évidence, et non du graphite. Pour compléter les mesures, quelques particules du matériau furent prélevées et analysées avec le dispositif MRS classique. Pour chacune d'entre elles, le spectre obtenu confirma qu'il s'agissait bien de pierre noire.

En conclusion, il ressort des analyses effectuées jusqu'ici que les dessins sous-jacents de Pierre Brueghel

le Jeune sont réalisés tantôt avec du graphite, tantôt avec de la pierre noire.

## L'usage de cartons préparatoires

Nos recherches antérieures ont montré que les compositions de l'artiste étaient, en tout ou en partie, parfaitement superposables aux originaux qu'elles reproduisaient, et aussi entre elles. On peut en inférer que Pierre Brueghel le Jeune faisait un usage systématique de cartons pour réaliser ses copies. Comme les indices matériels de cette pratique sont invisibles dans la majorité des cas, les modalités précises de mise en œuvre de ces cartons sont longtemps restées mystérieuses. Une version du *Combat de Carnaval et de Carême* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) a finalement permis d'élucider cette énigme. Dans ce tableau, l'examen en réflectographie infrarouge a en effet révélé, çà et là, des motifs dessinés en pointillés, trahissant ainsi, sans la moindre ambiguïté, l'emploi d'un poncif (fig. 13-14)<sup>38</sup>. Le poncif, carton préparatoire dans lequel les contours des formes à reproduire sont percés de petits trous, permet de reporter facilement et rapidement une composition sur un support quelconque : il suffit d'appliquer le poncif sur celui-ci, et de tamponner les contours perforés avec une substance colorée (ici, de la poudre de charbon, qui se traduit par une remarquable visibilité en réflectographie infrarouge)<sup>39</sup>. Le report se traduit par un dessin fait de pointillés, que l'artiste peut ensuite relier par un tracé continu. Une fois cette opération accomplie, il devra prendre soin d'éliminer les traces de charbon, pour éviter qu'elles ne souillent les couleurs appliquées par la suite<sup>40</sup>. Dans le cas du *Combat de Carnaval et de Carême*, c'est fortuitement que quelques contours pointillés sont restés visibles, dans des zones où, sans doute, l'*imprimatura* n'était pas tout à fait sèche quand le transfert a été effectué : les particules de charbon y ont ainsi été piégées<sup>41</sup>.

Il importe de souligner qu'avec un tel procédé, le tracé définitif est fait à main levée. Par conséquent, le produit un dessin sous-jacent qui est loin d'être purement mécanique et impersonnel, comme celui qu'on obtiendrait avec un calque, par exemple. Au contraire, il conserve une apparence frémissante, assez spontanée et expressive qui, pour nous, présente l'avantage non négligeable d'autoriser une démarche d'expertise prenant appui sur des critères d'ordre stylistique. À cet égard, le dessin sous-jacent du *Massacre des Innocents* de Sibiu présente des caractéristiques très comparables à celui du *Combat de Carnaval et de Carême*, et à celui d'une série d'autres peintures de Pierre Brueghel le Jeune. Vif mais précis, sans reprises de forme, il résulte manifestement, comme eux, du transfert de la composition à reproduire à l'aide d'un carton perforé,

<sup>38</sup> CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 2, p. 348-356.

<sup>39</sup> La réflectographie infrarouge révèle particulièrement bien les substances à base de carbone.

<sup>40</sup> Des reconstitutions expérimentales des techniques de Pierre Brueghel le Jeune ont prouvé combien il était facile d'éliminer de telles marques de poncif, poudreuses et volatiles, sur une *imprimatura* à base d'huile. À ce sujet, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 3, annexe III (Christina Currie et Bob Ghys), en particulier p. 966-970.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.



Fig. 15a-c Femmes en pleurs. Les bleus de leurs vêtements sont décolorés dans la version de Sibiu.  
 a. version de Sibiu. X058362L.  
 b. version des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. 20021749-0.  
 c. version originale. 40007423-0.

complété par un travail réalisé ensuite à main levée. Seuls font exception les arbres du fond, esquissés de manière plus allusive, de toute évidence sans recours à un carton. De fait, en règle générale, Brueghel le Jeune n'utilisait pas de cartons quand il s'agissait de dessiner de tels motifs dans les lointains.

## La couche picturale

Le *Massacre des Innocents* se caractérise par une palette vive et diversifiée. Plusieurs couleurs ont été soumises à des analyses XRF. Celles-ci ont révélé que les rouges contenaient souvent du mercure ; il s'agissait donc de vermillon. À certains endroits, le vermillon présente les premiers signes d'une dégradation qui se traduit par une évolution progressive vers une teinte mauve. Cette altération est fréquente dans les peintures de Brueghel, qu'elle affecte parfois sévèrement (fig. 22a). Dans les zones intensément bleues, la XRF a permis de détecter du cuivre, ce qui suggère l'emploi d'azurite. Pour les verts, plusieurs possibilités coexistent. En certains points d'analyse, un pigment vert contenant du cuivre (du vert-de-gris ou de la malachite) pourrait avoir été utilisé, tandis qu'en d'autres endroits, un pigment vert ou bleu à base de cuivre a été mélangé avec un jaune de plomb-étain, soit pour obtenir la couleur souhaitée, soit pour y ajouter une nuance.

Une des différences les plus frappantes entre la version du *Massacre des Innocents* de Sibiu et les autres réside dans les couleurs de certains vêtements : là où, dans d'autres copies, on voit du bleu, c'est une teinte grisâtre qui apparaît dans le tableau de Sibiu (fig. 4a). Toutes les mesures XRF dans les zones en question ont révélé la présence de cobalt, un élément qui caractérise le bleu de smalt<sup>42</sup>. Le smalt est un verre à base de cobalt. Réduit en poudre, il donne un pigment qui a été largement utilisé en peinture à l'huile, à partir de la Renaissance. Mais il n'est pas stable : il a une tendance à perdre sa couleur, suite à une migration des ions du potassium qui intervient dans sa composition. Dans la copie de Sibiu, le smalt est passé du bleu franc au bleu grisâtre, et s'est même parfois complètement décoloré, comme on peut s'en apercevoir dans certaines zones (fig. 15a-c).

Une coupe dans le ciel montre une seule couche d'azurite mélangée avec du blanc de plomb, alors que dans la majorité des tableaux de Pierre Brueghel le Jeune, c'est plutôt le smalt qui était réservé à cet usage. Il est possible que, dans le cas du *Massacre des Innocents*, l'artiste ait choisi l'azurite pour imiter le plus fidèlement possible le bleu clair éclatant de la version originale peinte par son père.

<sup>42</sup> Sur l'analyse du smalt, voir notamment H. STEGE, *Out of the Blue? Considerations on the early use of smalt as blue pigment in European easel painting*, dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18(1), 2004, p. 121-142.

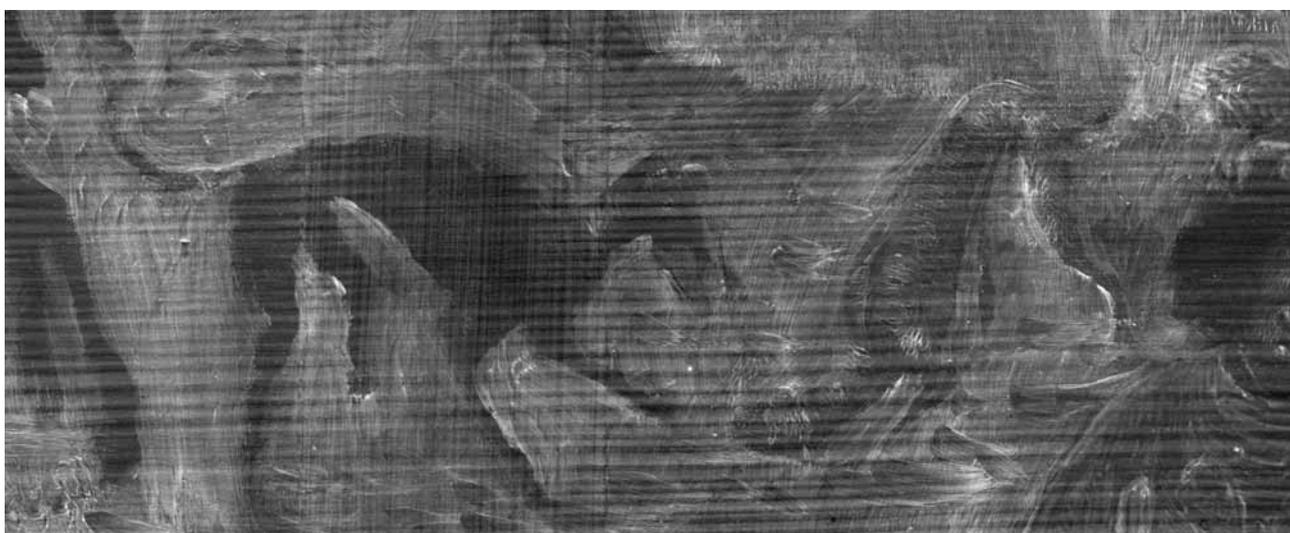
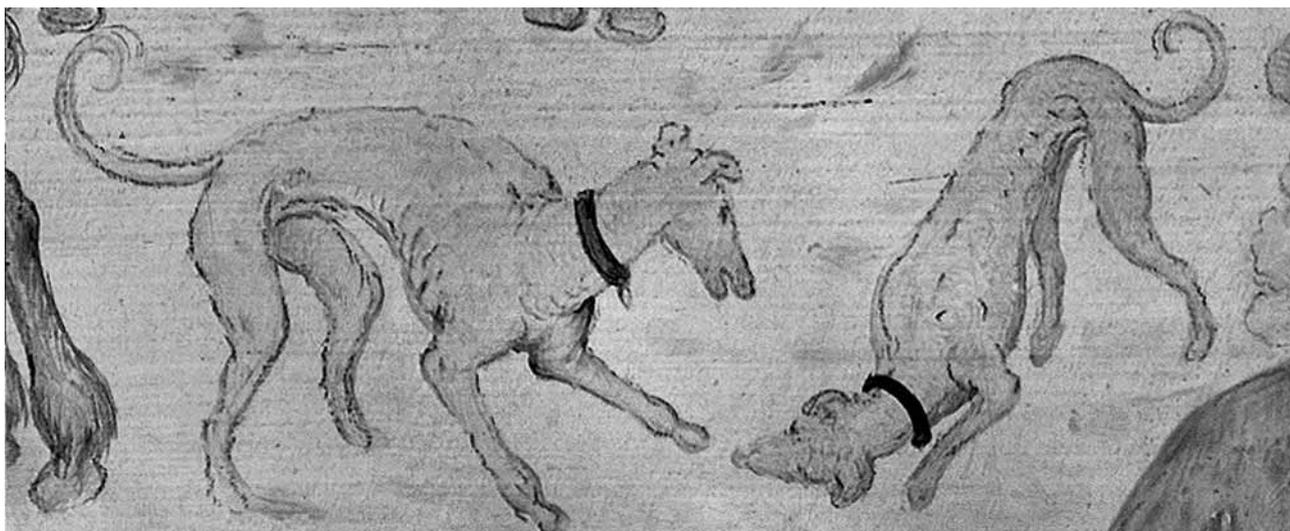


Fig. 16a-c Chiens jouant, dans la version de Sibiu.

a. dessin sous-jacent, réflectographie infrarouge.

b. réserves dans la couche picturale et empreintes des pattes dans la pâte fraîche de la neige, radiographie. R527L (détail).

c. lumière normale. X058364L.



Fig. 17a-c Lance plantée entre deux arbres dans la version originale, oubliée lors de l'exécution picturale de la version de Sibiu.  
 a. version de Sibiu, lumière normale. X053994L.  
 b. version de Sibiu, réflectographie infrarouge.  
 c. version originale. 40007423-1.

### Les étapes successives de l'exécution picturale et les effets d'écriture

Dans l'exécution picturale, Brueghel le Jeune a procédé d'arrière en avant, en respectant soigneusement les contours du dessin sous-jacent. En peignant le fond, il a réalisé des « réserves », c'est-à-dire qu'il a épargné les zones correspondant aux motifs qu'il prévoyait de peindre ensuite. Cette méthode permettant d'éviter d'inutiles superpositions de couleurs est clairement mise en évidence par la radiographie, où l'on discerne bien les réserves, sous la forme de zones plus sombres (fig. 16b).

L'attention portée au détail anecdotique, ainsi que la facture picturale enlevée et expressive, frappent d'emblée. L'approche des motifs est essentiellement graphique et additive, plutôt que synthétique. L'artiste procède par juxtaposition de touches de couleur. Il applique sa peinture parcimonieusement, sauf quand le pigment requiert une certaine épaisseur, comme c'est le cas pour l'azurite et le smalt. Il compose les visages par petits traits, avec des rehauts créant des accents lumineux ; il assure leur finition par une délicate reprise des contours en noir, brun et rouge transparent (fig. 21). Son inventivité dans l'application de la couleur lui permet de suggérer la diversité des textures et des matières. On appréciera par exemple l'exécution des plumes du chapeau que porte le personnage à cheval qui se tient vers la droite (fig. 4a). Le métal luisant de l'armure des soldats est adroitement rendu par l'application de touches gris clair, blanches et noires sur une couleur de base gris moyen, tandis que la jonction des pièces



Fig. 18 Branches et nid d'oiseau, couverts de neige, avec incisions dans la pâte fraîche du ciel bleu, version de Sibiu. X058400L.



Fig. 19 Empreinte digitale, adoucissant la transition entre la peinture sombre d'une jupe et la neige blanche, version de Sibiu. X058354L.

d'armure est précisée à l'aide d'un trait dans la peinture fraîche (fig. 17a). Les bâtiments sont finement peints dans de subtiles teintes ocres, roses et brunes. Les contours des boiseries des portes et des fenêtres sont soulignés en noir ou brun, et même les joints entre les briques sont détaillés soigneusement.

Dans le rendu des textiles, le peintre déploie toute une gamme d'effets d'écriture très subtils, sur une couleur de base généralement appliquée en une seule phase et en une seule tonalité, à coups de pinceau qui suivent les volumes des corps ou le tomber des tissus. Les détails viennent s'ajouter ensuite, éventuellement dans la couleur de base encore humide (« wet-in-wet »). Il en est ainsi, par exemple, de la croix blanche sur le drapeau qu'arborent les soldats en armure (fig. 3a). Les taillades dans les vêtements sont également dessinées dans la pâte encore fraîche, par exemple dans la culotte d'un mercenaire (fig. 22).

Comme dans d'autres scènes hivernales, et suivant en cela des formules créées par son père, Pierre Brueghel le Jeune « souille » littéralement la couleur blanche de la neige encore fraîche pour y inscrire les traces de pas et les empreintes des sabots d'animaux (fig. 16a-c). Par contre, c'est une fois la couleur de base séchée et durcie qu'il ajoute des filets de couleur plus épaisse, blancs quand il s'agit de suggérer la neige qui s'est accumulée sur les branches des arbres (fig. 18), ou bleus quand il dessine des coulées de glace figées en bordure des toitures (fig. 17).

Des lignes obliques dans le ciel bleu trahissent l'emploi d'un peigne très finement dentelé ; il a servi à alléger la couleur tout en l'égalisant, alors que celle-ci était encore humide (fig. 18). Il arrive même que l'artiste utilise ses doigts pour adoucir la démarcation entre une zone de couleur sombre et la neige éclatante (fig. 19).

## Une œuvre autographe de Pierre Brueghel le Jeune

L'atelier de Brueghel le Jeune comprenait des apprentis et sans doute aussi des compagnons, ainsi que son propre fils, également prénommé Pierre, qui devint son élève à partir de 1603-1604 environ<sup>43</sup>. Avec ce personnel à sa disposition, il est clair que l'artiste ne réalisait pas seul toutes les peintures qu'il écoulait massivement sur le marché.

Le fait que ses dessins sous-jacents résultent d'un travail à main levée, bien qu'ils fussent guidés par un poncif, permet, on l'a déjà dit, une caractérisation de leur style. Notre étude a ainsi permis de distinguer un groupe de tableaux qui, sur la base des particularités de leur dessin sous-jacent, nous semblent pouvoir être attribués au maître<sup>44</sup>. Les dessins sous-jacents appartenant à ce groupe témoignent d'une maîtrise exceptionnelle du geste, de l'anatomie, du mouvement et de l'expression faciale,

<sup>43</sup> Né en 1589, il acquit la maîtrise comme *meestersson* à la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1608. Sur le personnel de l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune, voir CURRIE et ALLART [n. 9], vol. 1, p. 50 (avec bibliographie antérieure).

<sup>44</sup> Voir *Ibidem*, vol. 3, p. 788-796.



Fig. 20a-b Dessin sous-jacent, réflectographie infrarouge : le style de Pierre Brueghel le Jeune est reconnaissable dans deux copies du Massacre des Innocents.  
a. version de Sibiu  
b. version des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



Fig. 21a-b Massacre des Innocents, exécution picturale. Le rendu des yeux de profil révèle le style personnel de Brueghel le Jeune.  
a. version de Sibiu. X058372L.  
b. détail d'une version de la Kermesse de Saint-Georges, collection privée. 50004998-0.

associée à un tracé assuré et libre à la fois. Les silhouettes des personnages sont délimitées par des lignes de contour discontinues, qui s'enchaînent et parfois se dédoublent, et que complètent des graphismes expressifs, localisant quelques détails internes, comme les articulations des membres, ou encore les plis des vêtements. Ces derniers

sont indiqués sommairement, par des traits vifs et rapides ; quelques hachures s'y ajoutent parfois. Les visages sont stylisés, avec un traitement caractéristique des yeux (quelques traits courbes formant un cercle ouvert autour de la prunelle) et des nez (narines et bas du nez formant approximativement un w) ; on observe aussi une tendance

à souligner les maxillaires. Ces particularités repérables dans le *Massacre des Innocents* de Sibiu se retrouvent dans une autre version de la composition conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles (fig. 20a-b)). Elle aussi appartient au groupe d'œuvres que nous considérons comme autographes.

Quand on se livre à l'examen approfondi de l'écriture picturale, on en vient également à distinguer un groupe homogène, au sein de la production globalement attribuable à l'atelier de Brueghel<sup>45</sup>. Il rassemble des œuvres de belle qualité, dont beaucoup sont signées. Il est intéressant de noter que cet ensemble coïncide très largement avec le groupe présentant des traits communs au niveau du dessin sous-jacent. Il paraît légitime d'y percevoir la main du maître. Les œuvres qui le composent sont peintes avec sensibilité et précision ; elles se caractérisent par une approche essentiellement graphique des motifs, qui n'exclut pas une certaine variété dans l'exécution. Les visages sont très caractéristiques. Modelés vigoureusement, au point de devenir caricaturaux, ils sont animés d'accents lumineux apportés par de petites touches blanches éparées. Parmi les éléments typiques, on relèvera le traitement des yeux de profil, formés d'un « v » renversé en oblique (fig. 21a-b). De nouveau, le *Massacre des Innocents* s'inscrit parfaitement dans ce groupe.

## La peinture originale de Pierre Brueghel l'Ancien comme modèle

Lorsque Brueghel le Jeune avait l'occasion de voir les originaux de son père, ses copies reproduisaient fidèlement les couleurs de ceux-ci, leurs motifs et même leur facture picturale. Il semble qu'il en ait été ainsi pour le *Massacre des Innocents*. L'exemplaire de Sibiu, en tout cas, se signale par un traitement particulier du ciel, avec des coups de brosse discontinus laissant entrevoir l'*imprimatura*, qui évoque celui de l'original. On peut faire une observation analogue à propos de la culotte que porte le soldat essayant d'enfoncer une porte, à droite, au premier plan : dans la copie comme dans l'original, les petites et grandes taillades rouges consistent en des sortes de balafres dans la couleur utilisée pour peindre l'étoffe ; elles ont été faites dans la pâte encore fraîche (fig. 22a-b). De même, dans certains visages, la fidélité de la copie à l'original se manifeste jusque dans les yeux exorbités, avec des pupilles dilatées, et dans l'expression des émotions (fig. 23a-b, 24a-b). Enfin, le choix du smalt pour peindre certains vêtements, dans la copie, pourrait avoir été conditionné par l'usage de ce pigment pour peindre les vêtements correspondants, dans l'original (fig. 15).

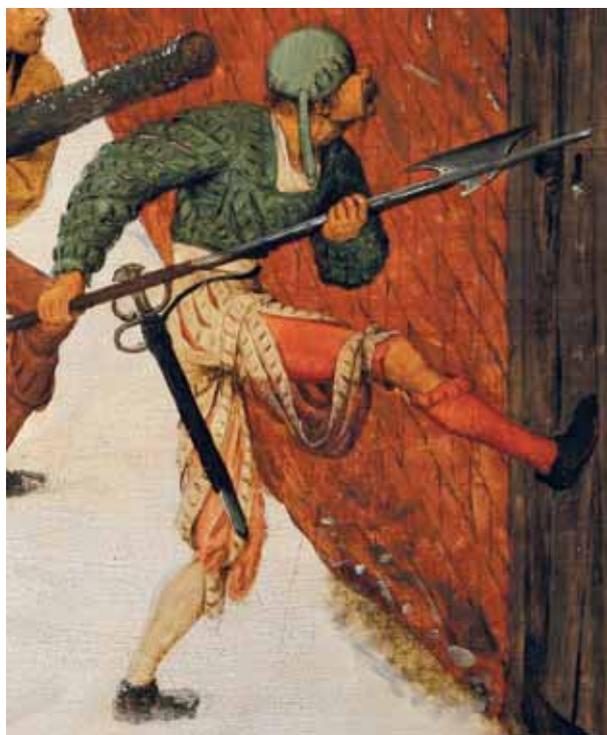


Fig. 22a-b Similitudes dans le rendu du mercenaire, du point de vue de la forme, mais aussi des couleurs et du coup de pinceau.  
a. version de Sibiu. X058393L.  
b. version originale. 40007423-7.

<sup>45</sup> Voir *Ibid.*, p. 803-808.

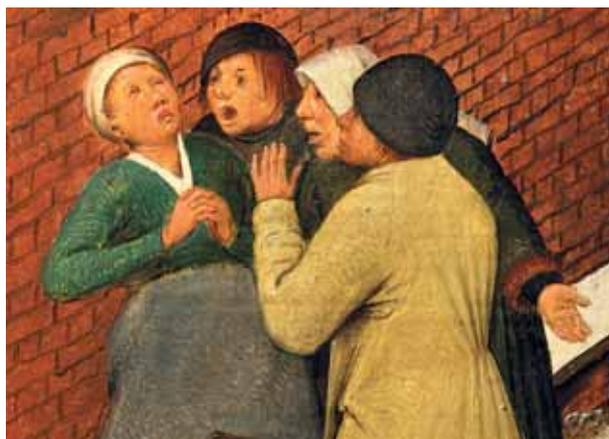


Fig. 23a-b Groupe de paysans, avec imitation des expressions des personnages et de la facture picturale dans la copie.  
a. version de Sibiu. X058385L.  
b. version originale. 40007423-3.



Fig. 24a-b Groupe de paysannes, avec similitude du rendu des yeux dans la copie.  
a. version de Sibiu. X058353L.  
b. version originale. 40007423-2.



Fig. 25a-b Homme courant. Le dessin sous-jacent de l'original montre que l'artiste avait prévu de donner une position différente à l'épée, et l'a modifiée lors de l'exécution picturale.  
a. version de Sibiu. X058355L.  
b. version originale. 40007423-4.

Du point de vue de la composition chromatique, la copie reflète l'original dans le moindre détail. La seule différence est accidentelle : elle résulte d'une altération du smalt dans la copie. En ce qui concerne les motifs, on constate une totale similitude entre l'original et la copie. À cet égard, il est intéressant de noter qu'un détail qui, dans l'original, a été transformé en cours d'exécution – la garde d'une épée brandie par un soldat – apparaît, dans la copie, sous cette apparence modifiée et non pas sous l'apparence initialement prévue, au stade du dessin sous-jacent (fig. 25a-b). À l'inverse, une lance appuyée contre un tronc d'arbre, repérable dans le dessin sous-jacent de la copie de Sibiu mais omise lors de l'exécution, était bien présente dans la version originale (fig. 17). Elle apparaît dans les autres versions de la composition, ce qui laisse supposer que son absence, dans celle de Sibiu, résulte d'une négligence et non d'une omission délibérée. Tous

ces indices plaident en faveur d'un contact direct que Brueghel le Jeune aurait eu avec l'original peint par son père, alors qu'il exécutait sa copie.

## Conclusion

La réalisation du *Massacre des Innocents* de la collection Brukenthal résulte d'une série de procédures standardisées en vigueur dans l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune. Par son exceptionnelle qualité, ce tableau se distingue toutefois de la production commune de l'atelier. Il s'agit de l'une des plus remarquables œuvres autographes du maître. Elle est exceptionnellement proche de la version originale, à tel point qu'on peut comprendre qu'elle ait été jadis confondue avec cette dernière.

## Résumé – Samenvatting – Abstract

### **Le *Massacre des Innocents* de Pierre Brueghel le Jeune (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). Une copie qui fait honneur à son modèle**

La copie du *Massacre des Innocents* de Pierre Bruegel l'Ancien (Hampton Court) conservée à Sibiu est envisagée sous l'angle de la technique et des matériaux mis en œuvre, dans sa relation avec l'original. C'est une œuvre de belle qualité, pleinement attribuable à Pierre Brueghel le Jeune. La signature qu'elle porte est atypique, mais authentique. Le panneau de chêne, avec la marque du fabricant, le dessin sous-jacent à la pierre noire, les couches de préparation, la palette où intervient le smalt et la facture picturale font ici l'objet d'une description détaillée, de même que la technique de reproduction de l'original, basée sur l'emploi d'un poncif.

### **De moord op de onnozele kinderen van Pieter Brueghel de Jonge (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). Een kopie die zijn model eer aandoet**

De kopie van *De moord op de onnozele kinderen* van Pieter Bruegel de Oude (Hampton Court) uit Sibiu wordt bestudeerd vanuit het standpunt van haar techniek en gebruikte materialen, en dit in verhouding tot het origineel. Het is een werk van goede kwaliteit dat zeker kan worden toegeschreven aan Pieter Brueghel de Jonge en een atypische, maar authentieke signatuur draagt. Het eikenhouten paneel, met het merkteken van de vervaardiger, de ondertekening in zwart krijt, de preparatielagen, het gebruik van het blauwe pigment smalt en de schildertoets worden beschreven, net als de techniek van de doorgeprikte tekening die werd gebruikt om het origineel te reproduceren.

### **The *Massacre of the Innocents* by Pieter Brueghel the Younger (Sibiu, Muzeul National Brukenthal). A copy that does justice to its model**

The relationship between Pieter Brueghel the Younger's *Massacre of the Innocents* in Sibiu and Pieter Bruegel the Elder's original version in Hampton Court is examined as part of a technical study of the copy's techniques and materials. The authenticity of its atypical signature is affirmed. The oak panel with its maker's mark, black chalk underdrawing, preparatory layers, use of the blue pigment smalt and aspects of painterly handling are discussed in relation to other works examined by the same artist. The likely copying process is also considered.