

Zeitschrift:	Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber:	Musée d'art et d'histoire de Genève
Band:	41 (1993)
Artikel:	Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes
Autor:	Périer-D'Ieteren, C. / Rinuy, Anne / Vynckier, Josef
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-728591

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes

Par C. PÉRIER-D'ITEREN, Anne RINUJ, Josef VYNCKIER et Léopold KOCKAERT

Dans le cadre de l'examen scientifique des peintures flamandes du XV^e siècle, il a paru intéressant d'entreprendre une étude interdisciplinaire¹ de deux panneaux attribués à Juan de Flandes, la *Décollation* (fig. 1) et le *Festin d'Hérode* (fig. 2) conservés au Musée d'art et d'histoire de Genève et au Musée Mayer Van den Bergh d'Anvers.

Il s'agissait de voir, d'une part, si ces œuvres appartenaient à un même retable démembré: le *retable de Saint Jean-Baptiste* qui aurait été peint pour la Chartreuse de Miraflores de 1496 à 1499 par Juan Flamenco comme cela avait été relevé dans les archives du Monastère par Antonio Ponz; d'autre part, si leur style et leur technique d'exécution s'apparentaient et enfin si leurs caractéristiques se retrouvaient dans la *Naissance de Saint Jean-Baptiste* conservé au Cleveland Museum of Art et dans le *Baptême du Christ* de la collection Jordan de Urries de Madrid qui auraient aussi fait partie du même ensemble.

Leur attribution à Juan de Flandes devait encore être démontrée en s'appuyant sur d'autres critères que ceux du style, les avis des historiens de l'art étant divergents, et leur date d'exécution précisée pour pouvoir les situer dans la production du maître.

Les supports des deux œuvres constitués de plusieurs éléments verticaux et collés à joints vifs² sont en chêne, exclusivement de bois de cœur débité sur quartier. Ils ont été coupés sur plusieurs côtés³. Les revers des panneaux ont été rabottés avant l'application d'une préparation à base de gypse identique à celle des faces et sensible sous la fine couche originale de couleur translucide brun orangé qui la recouvre⁴. Il reste une barbe de cette couleur dans le bord supérieur de la *Décollation*. Les deux peintures ne présentent ni barbe sur les faces, ni trace de charnière. Le *Festin* n'a pas de bord non peint tandis que ceux de la *Décollation* sont pourvus sur trois côtés d'une bordure noire non originale, le côté gauche ayant été coupé.

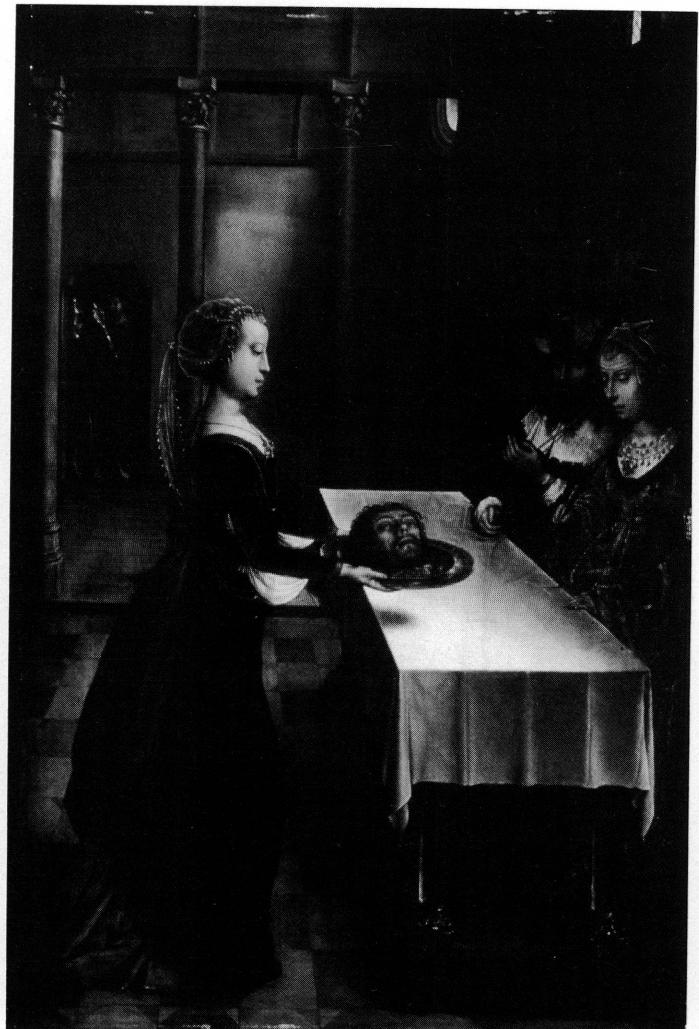
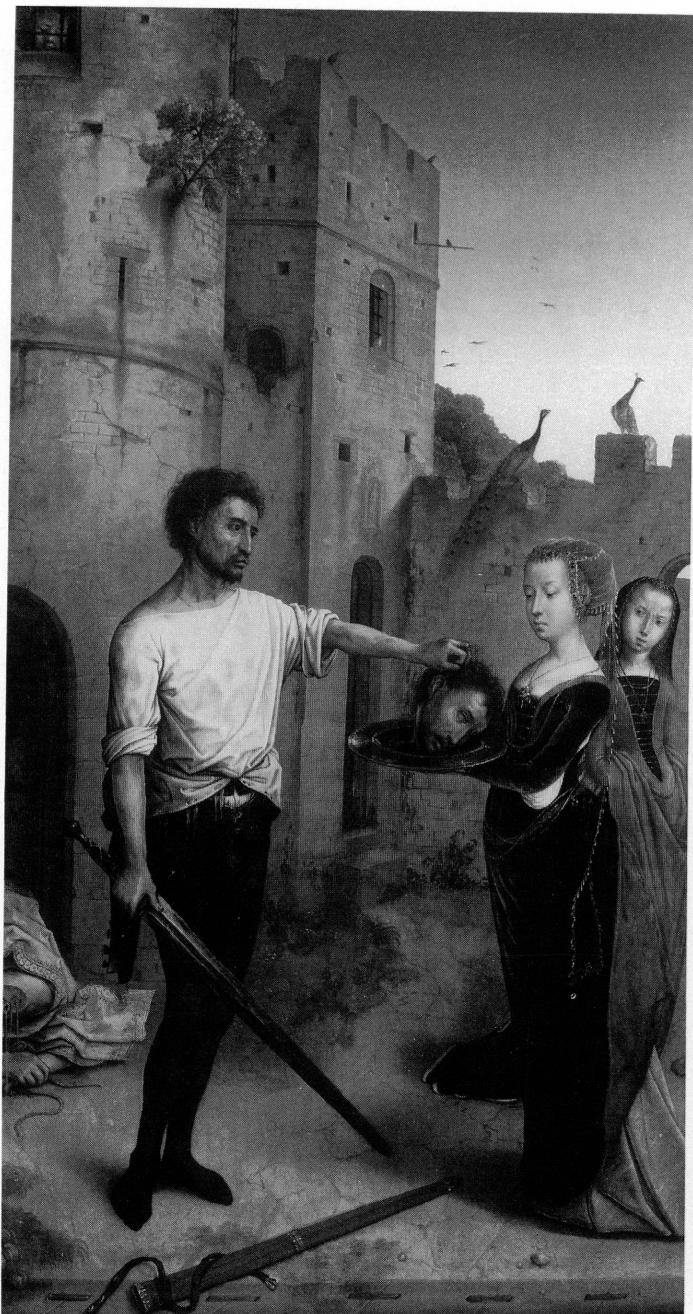
L'examen dendrochronologique⁵ révèle qu'il s'agit de bois importés des régions avoisinant la mer Baltique⁶. J. Vynckier a démontré, par ailleurs, que l'élément B du *Festin* ainsi que les deux éléments de la *Décollation* proviennent d'un même tronc, issu d'un chêne abattu au plus tôt aux environs de, sinon peu après 1484, si on tient compte d'un aubier de 15 cernes. Selon l'examen mené tout récemment par Peter Klein, ce même arbre a livré une des deux planches du panneau de la *Naissance*

de saint Jean-Baptiste du Cleveland Museum. Les éléments A et C du *Festin*, par contre, proviennent d'un autre tronc issu d'un chêne abattu au plus tôt aux environs de, sinon peu après 1488. En conclusion, pour la *Décollation* la date d'abattage remonterait aux années 1482... 1484... 1488 ou plus, pour le *Festin* aux années 1486... 1488... 1492 ou plus. Enfin, ces examens dendrochronologiques mettent en évidence un fait inattendu: les éléments A et C du *Festin* proviennent du même tronc que celui qui a livré tous les éléments constitutifs des panneaux de la *Nativité* et de la *Pietà* du *retable de la Vierge* conservé à la Capilla Real de Grenade⁷; la deuxième planche du support de la *Naissance* provient du même arbre que celle du panneau des *Adieux du Christ à sa mère* conservé à New York.

Le fait qu'un élément du *Festin*, que les deux éléments de la *Décollation* ainsi qu'un élément de la *Naissance* soient issus d'un même tronc d'arbre souligne que ces œuvres proviennent d'un même atelier de menuiserie et auraient été peintes dans un même laps de temps, à savoir dans la dernière décennie du XV^e siècle si l'on tient compte du temps de séchage du bois. Nous reviendrons sur ce problème de datation dans les conclusions.

La *Décollation* (fig. 1) et le *Festin d'Hérode* (fig. 2) présentent des analogies stylistiques évidentes, partiellement perçues par les auteurs antérieurs, mais jamais démontrées, et toutes propres à la manière de Juan de Flandes.

On retrouve une même organisation générale de la composition et une même insertion des personnages à l'espace, figés dans leur isolement à l'avant-plan de la scène. Le style des figures principales, aux grandes formes élancées et tendues qui évoquent, mais en plus raides, celles peintes par T. Bouts, est identique. La morphologie des visages féminins se répète (fig. 3), ovale et au front bombé, à la bouche petite et charnue, à l'oreille mal dessinée et trop grande. Un même contraste apparaît entre l'aspect idéalisé du visage de Salomé et l'expressivité grimaçante du visage de saint Jean. A l'air boudeur de l'un répond l'air courroucé de l'autre. La gamme chromatique est subtile dans les deux œuvres (robe violacée et jupon vert, coiffe translucide à reflets bleutés) et riche en tons saturés et en touches de couleurs vives dans certains détails (plat portant la tête de saint Jean, bijoux).



1. La *Décollation de saint Jean-Baptiste*, Juan de Flandes, ensemble. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. CR 365.

2. Le *Festin d'Hérode*, Juan de Flandes, ensemble. Anvers, Musée Mayer Van den Bergh, Inv. n° 124.



3. a) La *Décollation de saint Jean-Baptiste*, Juan de Flandes, détail, têtes de Salomé et de sa servante.

La technique picturale est tout-à-fait analogue. L'exécution des personnages principaux est serrée alors qu'un même relâchement et une écriture franchement schématique par endroits, s'observent dans les parties de la composition hiérarchiquement moins importantes et dans le traitement des personnages secondaires.

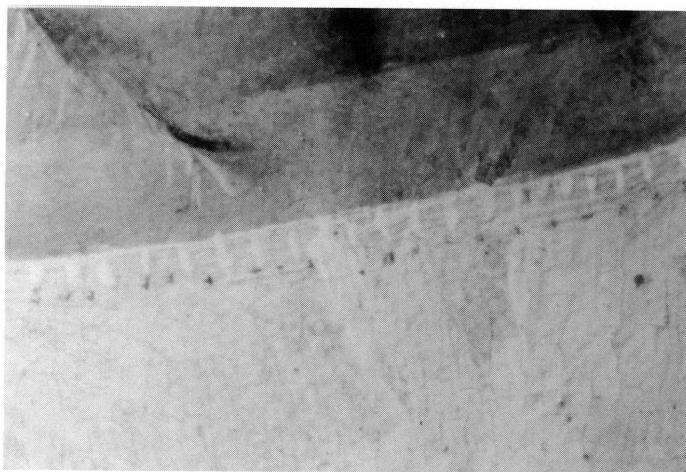
Conformément à l'évolution du modelé à la fin du XV^e siècle, l'exécution picturale de Juan de Flandes est plus sommaire mais aussi plus expressive que celle de ses prédecesseurs.

Elle est également novatrice par l'aspect enlevé de l'écriture faite de petites touches graphiques foncées dans les ombres ou en pâte dans les claires qui rompent avec la tradition des modelés fluides et créent des effets de surface. Toutefois, ces derniers ne sont pas immédiatement perceptibles, la vision d'ensemble de la peinture étant encore celle d'une peinture lisse d'aspect traditionnel.

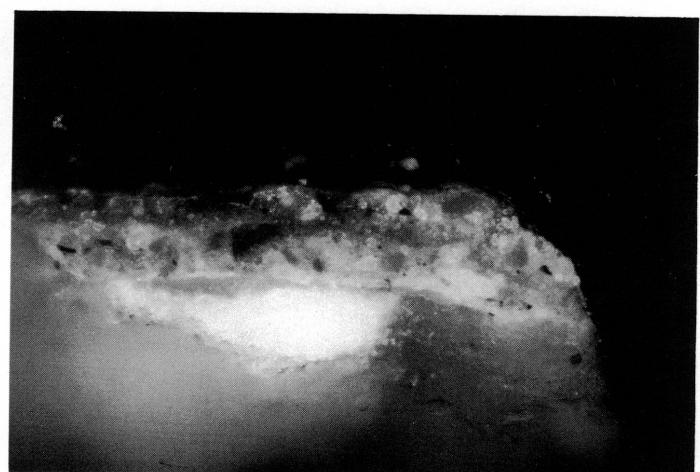


b) Le *Festin d'Hérode*, Juan de Flandes, détail, buste de Salomé.

Un examen rapproché, par contre, met en évidence une série de caractéristiques propres au maître et qui sont similaires dans les deux œuvres. On observe ainsi une exécution lisse et en glacis du visage de Salomé mais l'apparition de courtes lignes foncées, hachurées brun-gris qui rehaussent les parties ombrées de la joue et du cou et de quelques stries en relief dans les hautes lumières et une grande variété de touches de couleur (lignes et taches) plus ou moins empâtées et de rehauts graphiques foncés pour souligner l'expressivité des visages masculins. De petits empâtements au tracé très libre mais à la facture rigoureuse sont obtenus avec un pinceau mince pour marquer certaines formes et contours des étoffes ou en animer les surfaces, par exemple dans la chemise du bourreau ou la nappe du *Festin* (fig. 4). Enfin, on note de beaux effets décoratifs dans le rendu des bijoux (pierrière de la coiffe et pendentif) traités par juxtaposition rapide d'empâtements de couleurs vives qui



4. La *Décollation de saint Jean-Baptiste*, Juan de Flandes, détail, encolure de la chemise du bourreau (macro 4 x).



6. La *Décollation de saint Jean-Baptiste*, Juan de Flandes, prélevement dans le feuillage, bord inférieur gauche du tableau.
Stratigraphie.

- a. préparation blanche, gesso, 25 microns d'épaisseur
- b. fine couche d'impression, blanc de plomb, 3 microns
- c. couche jaune-vert, contenant des grains d'azurite et vermillon, 10 microns
- d. glacis vert (résinate de cuivre?), 10 microns

(microscope optique, gross. sur film 24 x 36 mm: 130 fois).



5. La *Décollation de saint Jean-Baptiste*, Juan de Flandes, détail, bijou de Salomé (macro. 4 x).

ne font qu'ébaucher les formes et une pose systématique et rapide des lumières sur celles-ci (fig. 5).

L'examen d'échantillons de peinture révèle également des analogies dans la stratigraphie picturale et dans sa composition.

Les quelques échantillons prélevés dans le bord gauche coupé de la *Décollation* présentent tous la même stratigraphie: sur la préparation blanche le peintre a posé une fine couche d'impression, blanche également. Suit la mise en couleurs (nous n'avons pas trace de dessin préparatoire dans ces échantillons) à l'aide de deux couches dis-

tinctes: la première, plus opaque, la seconde plus translucide, voire composée de glacis uniquement. Cette structure semble se retrouver dans le *Festin*, quoique moins distinctement dans les quelques échantillons aussi prélevés dans les bords. La préparation se compose dans les deux cas de gypse lié à une colle animale d'une épaisseur de 50-100 microns. La fine couche d'impression (environ 3 microns) consiste en blanc de plomb lié avec une émulsion huile-œuf, qui toutefois n'a pu être précisé dans le *Festin*.

Dans les couleurs opaques (par exemple le dos de saint Jean-Baptiste dans la *Décollation* et le ciel dans la fenêtre droite du *Festin*) les deux couches successives se distinguent moins nettement que lorsque la deuxième couche est constituée d'un glacis. Dans ce dernier, le liant semble être à base d'huile peut-être additionnée de résine, alors que dans les couches plus opaques il est composé d'un mélange huile-œuf.

La première couche de couleur, plus opaque, comporte des grains de noir de charbon en quantité variable selon la couleur et, sans doute, selon la fonction. Le creux d'un pli de la robe rose de saint Jean-Baptiste en comporte plus que le feuillage vert situé devant le corps de saint Jean.

Dans ce même feuillage (fig. 6), la première couche de couleur contient des grains d'azurite broyés très grossièrement (ces grains mesurent entre quelques microns et 50 microns dans la longueur). Ceci se remarque égale-



7 a.b.c. Le *Festin*, Juan de Flandes, détail de la figure de Salomé en OR, IR (tube vidicon, Hamamatsu) et RX (50 kV, 5 sec., 20 mA, films Structurix D7 Agfa-Gevaert, 30 x 45 cm).

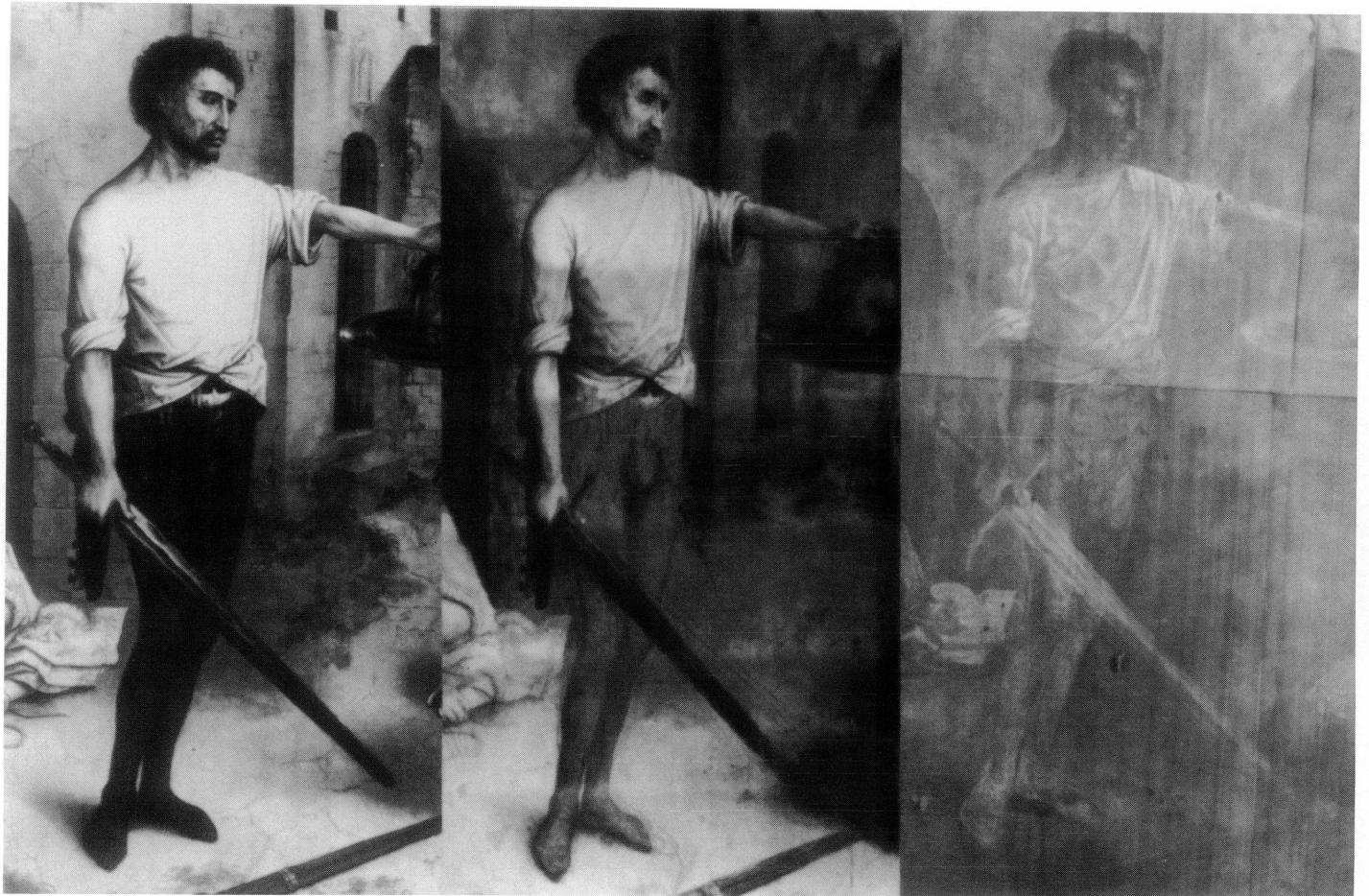
ment dans la fenêtre droite du *Festin*. Les différentes couches de couleur, opaques ou en glacis, sont dans l'ensemble assez fines (environ 20 microns). Les pigments utilisés sont traditionnels, mais assemblés subtilement pour obtenir l'effet désiré. Une carnation par exemple (dos de saint Jean-Baptiste) est composée de blanc de plomb, de grains d'azurite, vermillon, noir de charbon et d'un colorant organique. Un rouge (creux d'un pli de la robe de saint Jean-Baptiste) est fait de vermillon, de noir de charbon et de colorant organique surmonté d'une couche de glacis (garance?). Un carreau beige du carrelage inférieur dans le *Festin* – tout comme le pavement

dans la *Décollation* – sont composés de blanc de plomb additionné de noir de charbon, terre rouge et jaune.

Ces conclusions portent sur les résultats d'analyses de quelques échantillons seulement. Il convient donc de les considérer avec une certaine réserve.

Les méthodes physiques d'examens confirment à leur tour la parenté qui lie les deux œuvres et offre simultanément une image plus précise de l'individualité artistique, encore mal connue, de Juan de Flandes.

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge⁸ révèle un dessin sous-jacent assez élaboré et structuré, il comprend à la fois un dessin clair de mise en place des

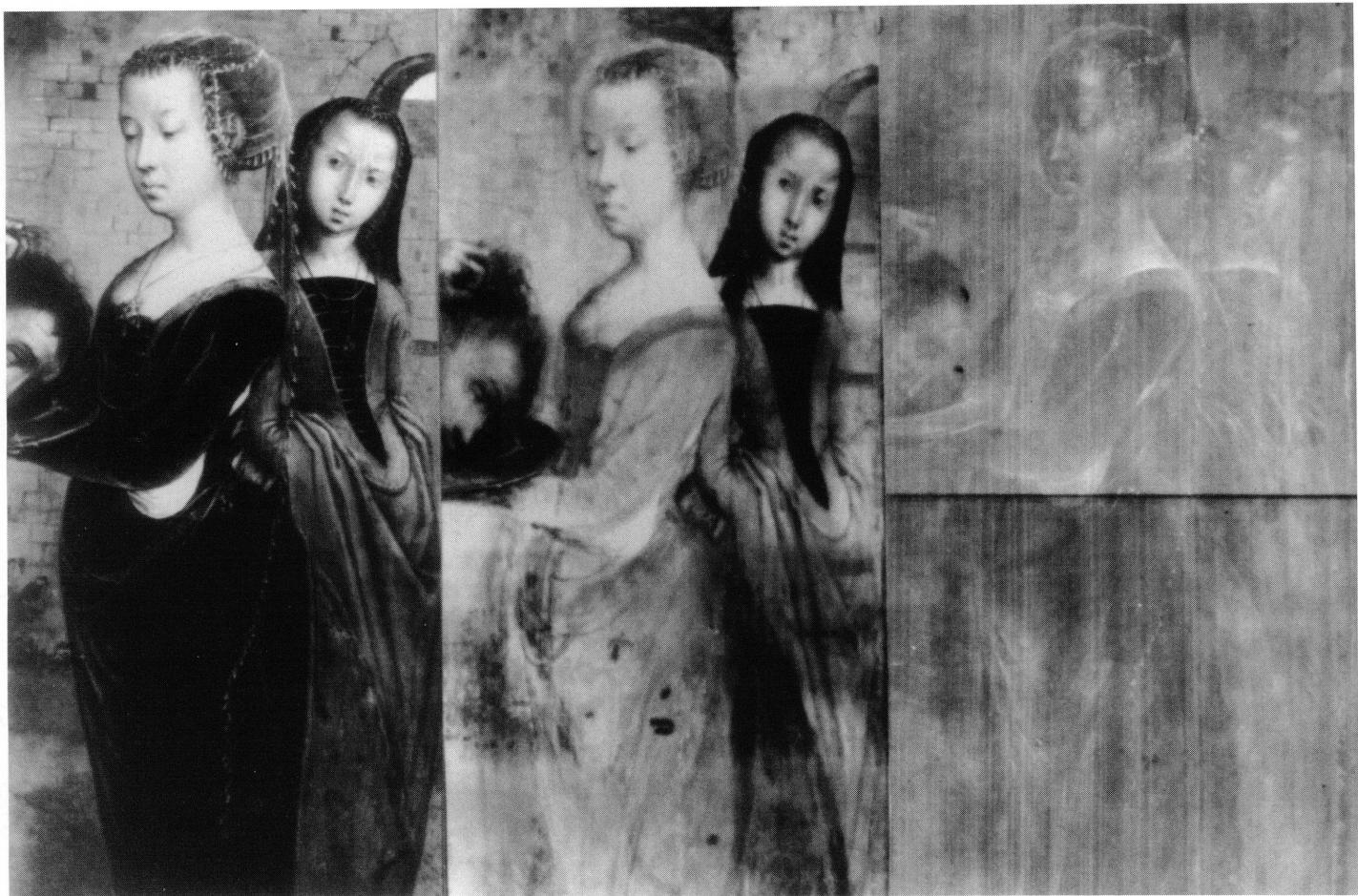


8 a.b.c. La *Décollation*, Juan de Flandes, détail du personnage du bourreau en lumière normale, IR (tube vidicon, Hamamatsu n° 2606-06, logiciel de traitement et assemblage d'images infrarouges Mosart, Amparo Corporation, Santa Fe, USA), et radiographie (48kV, 2 min, 2,5 mA, films Structurix D4, Agfa-Gevaert, 30 x 40 cm).

formes, souvent soumis à des modifications, et un dessin de modelé hachuré. Dans le *Festin* (fig. 7b), l'étude du dessin est particulièrement poussée dans les vêtements de Salomé ainsi que dans les carnations de son visage et de son cou. On observe plusieurs plans de hachures entrecroisées qui annoncent les guillochages qui seront développés par Juan de Flandes dans le *retable de Palencia*. L'outil principal utilisé est un pinceau et les traits sont larges et déliés avec des dépôts de matière en bout de tracé. A certains endroits du drapé cependant, le trait a un bizarre aspect cassé qui pourrait révéler l'usage d'une plume. Il n'y a pas de traces de dessin incisé pour le carrelage. Dans la *Décollation* (fig. 8b), le peintre s'est plus attardé sur le modelé du bourreau, en particulier dans le haut de son pantalon, au niveau de l'épaule et du bras droit tenant l'épée, ainsi que dans la lame de cette

dernière. Les plans de hachures sont réalisés avec un pinceau plus fin que celui utilisé pour le dessin de mise en place. Ce dernier, quant à lui, présente une écriture très similaire à celle du *Festin* dans la largeur des tracés et dans leur souplesse.

Parmi les changements de composition, on retiendra en particulier: pour le *Festin* (fig. 7b) des modifications apportées dans la configuration de l'architecture (déplacement ou suppression des colonnes, simplification de la structure des caissons du berceau en bois, remplacement d'une fenêtre rectangulaire par l'actuel oculus) et dans la coiffe de Salomé, les bords primitivement arrondis ayant été remplacés par un galon à pampilles identique à celui de la *Décollation*. Enfin, la réflectographie dévoile la présence insoupçonnée d'un beau ciboire (fig. 9) posé sur la table. Son exécution soignée et très détaillée laisse pré-

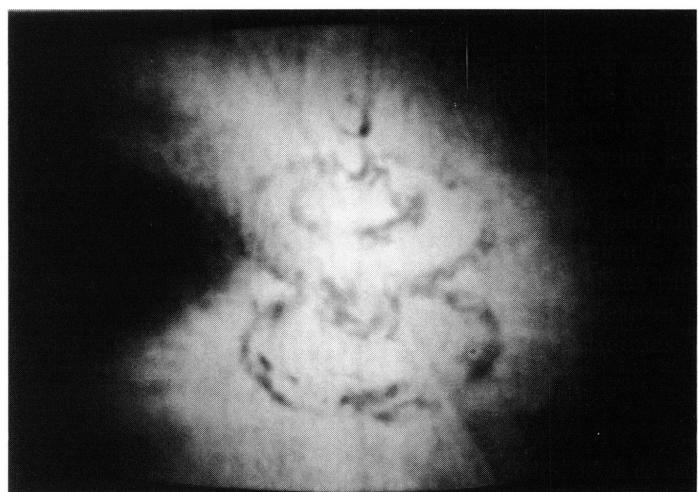


10 a.b.c. La *Décollation*, Juan de Flandes, détail du personnage de Salomé en lumière normale, IR (tube vidicon Hamamatsu n° 2606-06, logiciel de traitement et assemblage d'images infrarouges Mosart, Amparo Corporation, Santa Fe, USA), et radiographie (48 kV, 2 min, 2,5 mA, films Structurix D4, Agfa-Gevaert, 30 x 40 cm).

juger que le peintre n'a décidé que tardivement d'abandonner ce détail.

Dans les deux œuvres on remarque plusieurs repentirs de détails entre autres dans l'emplacement des traits des visages au stade du dessin qui procède de brèves lignes courbes (*Festin*: tête de saint Jean) ou lors d'une première phase picturale (*Festin*: profil de Salomé). Dans la *Décollation*, on notera en particulier une différence dans la position de la tête de Salomé, originellement plus inclinée vers l'avant et de ses bras plus tendus, un raccourcissement des pieds du bourreau et un déplacement de son épée. Toutes les caractéristiques précitées se retrouvent

9. Le *Festin*, Juan de Flandes, détail en réflectographie IR.



apparemment dans le dessin sous-jacent des panneaux du *retable de la Reine catholique* attribués à Juan de Flandes et exécutés dans une même fourchette chronologique 1496-1500⁹.

Enfin, il est intéressant de constater que Juan de Flandes utilise le dessin sous-jacent non seulement comme phase préparatoire à sa peinture mais aussi pour obtenir un effet pictural en surface. Dans les drapés par exemple (manche et robe de Salomé (fig. 10b) ou dans les ombres des carnations (fig. 7b) les plis sont d'abord dessinés par un large trait qui semble avoir été ensuite recouvert d'un léger lavis de façon à créer un ton d'ombre qui est d'autant plus sensible en surface que les couches picturales de Juan de Flandes se caractérisent par leur minceur, comme l'a montré l'examen stratigraphique. Ces traits sont encore repris localement en surface et éventuellement renforcés par une ligne de couleur foncée. Cette technique de «lavis» et d'effets de surface se retrouve dans les peintures de Gérard David¹⁰.

Dans les carnations des deux œuvres (visages et mains) le dessin sous-jacent est aussi perceptible dans les ombres profondes, elles-mêmes reprises au-dessus des glacis par de petites lignes hachurées et très fines de couleur brun-gris.

L'image radiographique dans l'ensemble est d'une lecture aisée¹¹. Une couche d'impression blanche, que l'on retrouve dans les coupes transversales, est mise sur toute la surface de la préparation, à larges coups d'une brosse sans doute assez dure vu les stries qu'elle a laissées dans la matière. Dans le *Festin* (fig. 7a et 12), cette impression est particulièrement visible dans la figure de Salomé ainsi que dans la partie supérieure de l'architecture. Dans la *Décollation* (fig. 11), ces coups de brosse se remarquent sous les personnages de Salomé et de sa servante, sous le plat contenant la tête de saint Jean-Baptiste, c'est-à-dire dans les parties contenant peu de blanc de plomb et étant donc plus translucides.

Dans l'ensemble, la matière picturale est mince et fluide, toutefois, Juan de Flandes recourt aux empâtements graphiques dans les hautes lumières, décoratifs dans les vêtements et les bijoux ou expressifs dans les visages, ce qui apparaît clairement sur la radiographie des deux œuvres. La différence de technique d'exécution entre les personnages principaux et secondaires se marque par une différence d'épaisseur de la matière. Ainsi, les visages de la suivante (*Décollation*) et des souverains (*Festin*) sont plus chargés en petites touches de blanc de plomb.

L'examen de la radiographie, comme celui des réflectogrammes, révèle aussi plusieurs modifications de détails apportés cette fois entre une première et deuxième phase peinte (fig. 7b et c). Ainsi, pour le *Festin*, on observe par exemple une réduction de volume de la coiffe et de la robe de Salomé et de la largeur de l'épaule du roi. Pour la *Décollation*, on note un changement dans la position

du bourreau, l'échancrure élargie de sa chemise, la position de son pied qui a pivoté vers la gauche ainsi que des surélévations, rétrécissements et autres modifications dans la mise en place de l'architecture.

Des contours réservés sont utilisés à plusieurs endroits de la composition. On les observe entre autres autour du visage de la reine du *Festin* et autour de la figure du bourreau de la *Décollation* où ils sont très apparents au niveau de la tête, de l'épaule droite et des jambes. Cette pratique fréquente dans la peinture flamande du xv^e siècle se justifie d'autant mieux ici que la couche picturale est très mince.

L'examen radiographique fournit encore des précisions sur l'état de conservation des deux peintures. Le *Festin* comme la *Décollation* ont été restaurés et revernis. Il n'existe pas de rapport sur les interventions de restauration. Celles-ci se situent pour la première en 1955 et en 1966 et pour la seconde en 1958. La *Décollation* a été fortement nettoyée, ce qui explique l'usure marquée de la surface picturale dans le ciel, l'architecture et les paons. L'ensemble de la composition est parsemé de petites lacunes tandis que des manques plus importants sont situés au-dessus de la tour et le long de la fissure qui descend jusqu'à hauteur de la tête de Salomé. Des restes de chevilles et de clous apparaissent dans le haut du panneau. Le *Festin* présente plusieurs lacunes de faible étendue et des zones d'usures distribuées sur toute la surface. L'image radiographique montre que la partie gauche de la peinture est mieux conservée que la droite. Seules quelques lacunes y apparaissent dans la partie inférieure de la robe de Salomé et sur le mur. La partie droite, par contre, est lourdement retouchée dans l'architecture de part et d'autres du joint et dans le bas de la table et des robes en brocart des souverains.

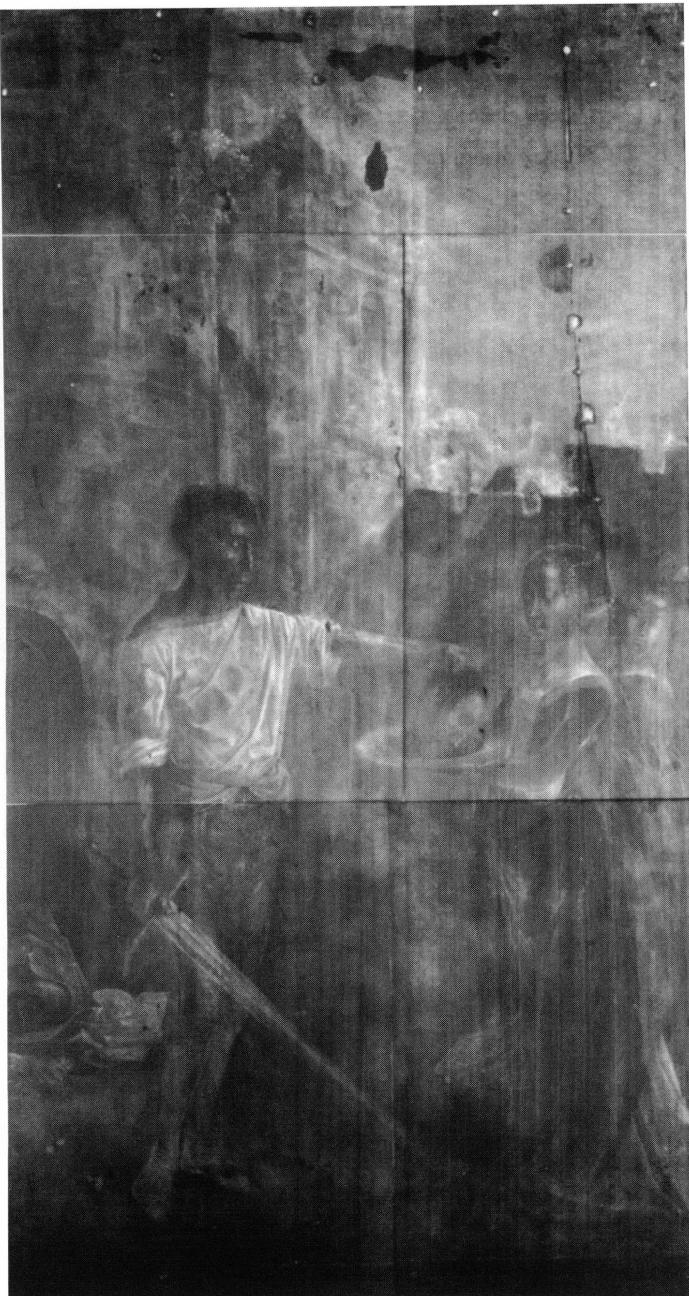
La surface picturale a été couverte d'une épaisse couche de vernis brillant qui empêche d'apprécier à leur juste valeur les effets de texture de surface.

En conclusion, les résultats de tous ces examens confirment l'exécution des deux panneaux par un seul artiste, Juan de Flandes, et leur appartenance à un même retable.

Restituons maintenant les données fournies dans leur contexte historique pour tenter de déterminer la place qu'occupent le *Festin*, la *Décollation* ainsi que la *Nascence* dans la carrière du maître et l'ensemble duquel ils pourraient provenir.

Certains historiens d'art reconnaissent dans le *Festin* et la *Décollation* la main de Juan de Flandes, d'autres parmi lesquels C. Ishikawa¹², celle de Michel Sittow.

Pour nous, l'examen conjoint du style et de la technique d'exécution des deux œuvres démontre à suffisance la parenté qui les lie au reste de la production de Juan de Flandes et ce qui les différencie de celle attribuée à M. Sittow¹³. Le *Festin* et la *Décollation* renferment par ailleurs, au niveau de l'écriture du dessin sous-jacent et



11. La *Décollation de saint Jean-Baptiste*, Juan de Flandes, ensemble, assemblage de radiographies (48 kV, 2 min, 2,5 mA, films Structurix D4, Agfa-Gevaert, 30 x 40).



12. *Le Festin d'Hérode*, Juan de Flandes, ensemble, assemblage de radiographies (50 kV, 5 sec., 20 mA, films Structurix D 7 Agfa-Gevaert, 30 x 40).

de la technique picturale, les prémisses de ce que le maître développera dans ses œuvres plus tardives, bien documentées, comme les tableaux de Salamanque et de Palencia.

Cette discussion, d'ordre plus général, sort toutefois du contexte de cette étude centrée en ordre principal sur l'examen technologique des deux peintures.

Il nous reste encore à tenter de répondre à la question: le *Festin* et la *Décollation* faisaient-ils partie du *retable de Saint-Jean-Baptiste* peint pour la Chartreuse de Miraflores de 1496 à 1499, œuvre qui aurait été comman-

dée par Isabelle la Catholique à Juan de Flandes — si on accepte l'identification de Juan Flamenco au maître — pour orner le monastère fondé à Burgos par Ferdinand d'Aragon, son père, auquel elle était particulièrement attachée?

Les nouvelles données mises au jour permettent, semble-t-il, de retenir cette thèse. En effet, la préparation de plâtre et non de craie, comme c'est l'usage dans la peinture flamande du XV^e siècle, indique que le retable a été réalisé en Espagne même, sur du bois de chêne origininaire de la Baltique. La date d'abattage des arbres d'où sont issus les différents éléments constitutifs des panneaux (1484/*Décollation* et 1488/*Festin*) donne un *terminus post quem* de 1488 pour leur exécution. Si on ajoute les dix ans conventionnels de temps de séchage du bois, peut-être moins, la peinture a dû être commencée par Juan de Flandes vers 1498 ou un peu avant.

Enfin, l'examen dendrochronologique, en révélant que les deux panneaux sont constitués de planches issues du même arbre, prouve leur appartenance à un même ensemble réalisé dans un même atelier, d'où proviendraient aussi, selon la thèse de A. Lurie¹⁴ les panneaux du Cleveland Museum: la *Naissance de Saint-Jean-Baptiste* et de la collection privée madrilène: le *Baptême du Christ*.

Pour N. Reynaud, il est très vraisemblable que le retable initial soit celui peint par «Juan Flamenco» pour la Chartreuse de Miraflores et cité par A. Ponz dans son *Viaje de Espana* (1776-1794), composé de 5 panneaux représentant l'histoire de Saint-Jean-Baptiste décrits en 1780 dans ses notices par l'érudit espagnol. Pour confirmer cette thèse, N. Reynaud apporte de nouveaux éléments de réflexion¹⁵. Selon elle, en effet, A. Ponz n'aurait pas vu le retable original mais seulement les 4 panneaux conservés et insérés dans un retable baroque en bois doré élevé en 1659 et encore en place aujourd'hui.

Le récent examen détaillé des supports, découpés sur plusieurs côtés, rabottés au dos, présentant de larges chanfreins et des traces de clous, confirme cette hypothèse. Par ailleurs, les dimensions des niches relevées alors par N. Reynaud¹⁶ sont identiques aux mesures que présentent les panneaux dans leur état actuel. L'auteur en conclut que le *Baptême du Christ*, centre du polyptyque flamand original, aurait occupé la niche centrale du retable baroque, que la *Naissance* et la *Décollation* auraient été mises dans les niches latérales à gauche et à droite tandis que le *Festin* aurait été logé dans la niche unique

occupant le sommet du retable qui est moins haute que les autres niches¹⁷. Ceci expliquerait que ce panneau soit le seul à avoir été coupé sur les bords supérieur et inférieur.

Toutes ces observations jointes aux données de preuves nouvelles apportées par l'examen technologique approfondi du *Festin* et de la *Décollation* autorisent, pensons-nous, à conclure, comme le faisait déjà N. Reynaud, que ces panneaux proviennent du *retable de Saint-Jean-Baptiste*. Ce dernier serait à ce jour le premier travail documenté de Juan de Flandes exécuté en Espagne. La *Naissance* et le *Baptême du Christ* appartiendraient plus que probablement au même ensemble, mais pour en détenir une preuve irréfutable, il faudrait aussi soumettre ces panneaux à une étude plus poussée de la technique picturale et procéder à une analyse dendrochronologique du *Baptême*. Déjà l'examen scientifique du panneau de Cleveland, publié en 1976 par Ross M. Merrill¹⁸, montre les analogies de technique d'exécution que cette œuvre partage avec le *Festin* et la *Décollation*. Nous ne possérons malheureusement pas de matériel de comparaison identique pour le *Baptême*¹⁹.

Cette étude constitue un nouveau jalon dans «l'époée» du *retable de Saint-Jean-Baptiste* permettant pour la *Décollation* et le *Festin d'Hérode* de passer de l'hypothèse à la certitude. Il reste néanmoins à compléter notre information sur la *Naissance* et le *Baptême* pour détenir toutes les données du problème et voir s'il s'agit d'un retable entièrement autographe de Juan de Flandes ou réalisé en collaboration avec Michel Sittow.

Enfin, le lien sus-mentionné — panneaux fabriqués avec des éléments provenant d'un même tronc de chêne de la Baltique — entre d'une part les panneaux de la *Décollation*, du *Festin* et de la *Naissance* et de l'autre les deux panneaux (*Nativité* et *Pietà*) du *retable de la Vierge de Grenade-New-York*²⁰, copie du *retable de la Vierge* de Berlin dit *retable Miraflores* de Roger Van der Weyden, prouve que les supports de tous ces tableaux ont été construits à peu près au même moment dans un même atelier de menuiserie travaillant pour un atelier de peinture au service d'Isabelle la Catholique, probablement l'atelier de Juan de Flandes, peut-être partagé avec Michel Sittow.

Il s'agit là d'une information inédite qui jette un jour nouveau sur l'auteur probable de la copie du *retable de Miraflores* de Berlin²¹ qui fut l'objet de controverses passionnées jusqu'à la publication de R. Grosshans qui en établit définitivement le caractère autographe²².

¹ Le suivi scientifique du projet a été assuré par C. PÉRIER-D'ITEREN dans le cadre du Centre de Recherche et d'Etude technologique des arts plastiques de l'Université Libre de Bruxelles qui en est le promoteur. L'examen scientifique de la *Décollation* et du *Festin* a été rendu possible grâce à la compréhension de Messieurs Claude LAPAIRE et Hans NIEUWDORP, directeur du Musée d'art et d'histoire de Genève et conservateur des Musées d'Art et d'Histoire de la ville d'Anvers et de Madame Liliane MASSCHELEIN, directeur de l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles. Nous les en remercions vivement. Anne RINUY au laboratoire du Musée d'art et d'histoire de Genève et C. PÉRIER-D'ITEREN se sont chargées de l'examen comparé de la technique picturale de la *Décollation* et du *Festin* s'aidant des réflectogrammes infrarouges et des radiographies exécutées, pour la *Décollation* par Anne RINUY et Colette HAMARD au Laboratoire du Musée d'art et d'histoire et pour le *Festin* par Guido Van de VOORDE de l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA). L'étude stylistique et historique a été réalisée par C. PÉRIER-D'ITEREN. L'examen dendrochronologique a été mené par Jozef VYNCKIER (IRPA) en collaboration avec Alain et Christian ORCEL et Peter KLEIN (voir note 5), celui de la stratigraphie picturale par Anne RINUY et Thérèse FLURY, et par Léopold KOCKAERT (IRPA). La synthèse des résultats est présentée dans une même étude rédigée par C. PÉRIER-D'ITEREN avec la collaboration de tous les intervenants. cf. C. PÉRIER-D'ITEREN, A. RINUY, J. VYNCKIER et L. KOCKAERT, «Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes» dans: *ICOM Committee for Conservation*, 10th Triennial Meeting, Washington DC, 22-27 août 1993, Preprints pp. 89-97.

² *Décollation*, chêne 87x47x1 cm, deux éléments A (29,4 cm) et B (17,5 cm). *Festin*, chêne 76x50,1x1,1 cm, trois éléments A (2,5 - 3,4 cm) B (31,4 - 31,8 cm) et C (16,3x14,9 cm).

³ Pour la *Décollation*, le côté gauche a été coupé, tandis que les bords droit et inférieur ont été rabottés sur la tranche. Pour le *Festin*, les bords supérieur et inférieur ont été coupés. Il est malaisé de prendre position pour les bords latéraux. La *Décollation* présente des traces de chevilles dans le haut du panneau à 0,7 et 4,7 cm du bord supérieur, le *Festin* des traces de clous à 2,4 cm du bord inférieur. S'agit-il de traces de traverses ou de fixation ultérieure dans un nouvel ensemble?

⁴ Dans le *Festin*, les quatre bords ont été chanfreinés, et ce, après l'application de la peinture au revers et le raccourcissement des bords supérieur et inférieur. Ces parties moins denses apparaissent en foncé sur la radiographie. Une épaisse couche de cire, appliquée lors de la restauration par F. BENDER en 1955 ou en 1966, recouvre le revers du panneau à l'exception des bords sur environ quatre centimètres.

⁵ La *Décollation* a été datée par J. VYNCKIER à partir des mesures dendrochronologiques effectuées par A. et Chr. ORCEL ainsi que Jean TERCIER (LRD) à Moudon, Suisse; cette datation fut confirmée par P. KLEIN de l'Université de Hambourg, Allemagne.

⁶ Ceci est le cas pour la plupart des peintures des anciens Pays-Bas. Le nombre de cernes d'aubier des chênes de la Baltique fluctue autour d'une médiane égale à 15 (min. 9; max. 36) tandis qu'en 50% des cas il varie entre 13 et 19; voir P. KLEIN, D. ECKSTEIN, T. WAZNY, J. BAUCH, *New Findings for the dendrochronological dating of panel paintings of the 15th to 17th century*. ICOM Committee for Conservation, 8th Triennial Meeting, Sydney, Australia, 6-11 septembre 1987: Preprints, Los Angeles 1987, pp. 51-54.

⁷ Le troisième panneau de ce retable *L'Adieu du Christ à sa Mère* se trouve au Metropolitan Museum de New York et a été daté par dendrochronologie par P. KLEIN. Cet examen confirme (lettre de décembre 1992) que les planches constitutives du panneau proviennent du même tronc de chêne que celles des panneaux de la *Nativité* et de la *Pietà* de Grenade.

⁸ La méthode de réflectographie dans l'infrarouge permet d'examiner le dessin sous-jacent d'une peinture. La technique consiste à éclairer le tableau à étudier avec une lampe comportant des rayons infrarouges. Ces derniers traversent la peinture, sont partiellement absorbés par le dessin sous-jacent, puis réfléchis par la préparation blanche, pour être finalement captés à leur sortie de la peinture par une caméra comportant un tube sensible aux infrarouges jusqu'à une longueur d'onde de 2 microns.

L'image du dessin sous-jacent est visualisée sur un moniteur vidéo. Pour conserver les documents, habituellement on photographie l'image directement sur l'écran vidéo. Reconstituer l'ensemble du dessin signifie photographier parfois des centaines de détails juxtaposés que l'on assemble par la suite. Ici, l'assemblage des réflectogrammes infrarouges a été réalisé, à Genève, au laboratoire du Musée d'art et d'histoire, à l'aide d'un logiciel de traitement d'images digitalisées. Il s'agit du programme «Mozart», mis au point aux Etats-Unis (cf. G. WEKSUNG, R. EVANS, J. WALKER, M. AINSWORTH, J. BREALEY et G. W. CARRIVEAU, «Assembly of infra-red reflectograms by digital processing using a portable data collecting system», dans: *ICOM Committee for Conservation*, 8th Triennial Meeting, Sydney 1987, preprints pp. 107-109).

Ce programme permet non seulement d'assembler les différents détails sans passer par les stades de photographies, découpages et collages, mais encore de corriger les distorsions géométriques et inégalités de tonalité dues au tube de la caméra et du moniteur. Ainsi, l'effet de mosaïque disparaît et la lecture du dessin est nettement améliorée.

Un avantage non négligeable de ce logiciel est qu'il est utilisable avec un simple ordinateur PC.

⁹ N'ayant pas eu l'occasion de voir les réflectogrammes, nous nous basons sur la description du dessin sous-jacent donnée par ISHIKAWA (voir note 12).

¹⁰ C. PÉRIER-D'ITEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985, pp. 39-40.

¹¹ Dans le *Festin*, la lecture de la radiographie est rendue confuse à hauteur de la robe de Salomé par l'image de la peinture du revers qui interfère avec celle de la face.

¹² Pour un état de la question sur les attributions jusqu'en 1976, voir Ann TZEUTSCHLER LURIE, *Birth and Naming of St. John the Baptist attributed to Juan de Flandes. A Newly Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece*, dans: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 63, 1976, pp. 126-127. L'auteur avance l'hypothèse d'une collaboration entre Juan de FLANDES et Michel SITTOU dans l'exécution des panneaux du *Retable de Saint-Jean-Baptiste* (p. 132). C. ISHIKAWA, Le «Retablo de la reina católica» by Juan de Flandes and Michel Sittow, Bryn Mawr College, 1989. Thèse de doctorat publiée en 1991 qui constitue l'étude la plus récente sur Juan de Flandes.

¹³ N. Reynaud a brillamment démontré ce qui sépare les deux maîtres et nous adhérons pleinement au relevé des caractères stylistiques qui lui paraissent propres à Juan de Flandes. J. de COO et N. REYNAUD, *Origen del Retablo de San Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes*, dans: *Archivo Espagnol de Arte*, 52, 1979, pp. 133-144.

¹⁴ Ann TZEUTSCHLER LURIE, 1976, *op. cit.* L'appartenance du panneau de Cleveland au même retable de Saint Jean-Baptiste vient d'être confirmée par les résultats de l'examen dendrochronologique mené par Peter Klein. Une planche du support est originale du même arbre que celui ayant servi à toutes les planches du retable de *Marie* conservé à Grenade-New York, aux deux planches de la *Décollation*, ainsi qu'à une des planches du *Festin* d'Hérode d'Anvers. Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à M^{me} Marcia C. Steele, Conservator of Paintings du Cleveland Museum of Art, d'avoir accepté de demander à P. Klein de réaliser cet examen, et nous remercions vivement ce dernier de nous avoir communiqué ses conclusions.

¹⁵ J. de COO et N. REYNAUD, 1979, *op. cit.*

¹⁶ *op. cit.*, 1979, note 13 donnant en cm les mesures approximatives relevées alors: niche centrale: +/- 190 x 110 (Madrid: 185 x 109), niches latérales: 86 x 47 à 52 suivant la baguette de raccord (Cleveland et Genève: 88 x 50 et 87 x 47), niche supérieure: +/- 75 x 48 (Anvers: 76 x 50,1).

¹⁷ J. de COO et N. REYNAUD, *op. cit.*, 1979. N. Reynaud n'accepte pas la reconstitution du triptyque original proposée par Lurie. Comme d'ordinaire les scènes latérales se suivent chronologiquement de haut en bas et de gauche à droite, elle placerait la *Décollation* après le *Baptême*, c'est-à-dire à droite au-dessus du *Festin*, situerait la *Naissance* en bas à gauche, les deux compositions étant symétriques dans la construction du carrelage et du plafond, et suggérerait en haut à gauche, une *Visitation* comme scène manquante.

¹⁸ Ross M. MERRILL, *A Technical Study: Birth and Naming of St. John the Baptist*, dans: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, vol. LXIII, 5, 1976, pp. 136-145. Nous n'avons malheureusement pas vu le tableau. Néanmoins, sur base de l'examen des photographies, nous ne sommes pas convaincus de son attribution à Juan de Flandes. La composition nous paraît moins monumentale et plus chargée que celle du *Festin* et de la *Décollation*. Les personnages sont plus trapus et les drapés plus lourds. L'écriture picturale des détails nous semble aussi moins incisive (cheveux et barbe de Joachim, par exemple). Enfin, les photographies dans l'infrarouge ne laissent pas entrevoir de dessin de modelé hachuré. Les seules analogies de technique d'exécution pourraient s'expliquer par une même formation de deux artistes contemporains. L'attribution du *Baptême du Christ* à Juan de Flandes, déjà établie par la critique de style (I. VANDEVIVERE, cat. *Juan de Flandes*, Louvain-la-Neuve, 1985, pp. 50-53), nous paraît par contre pouvoir être acceptée. L'œuvre a été examinée en réflectographie infrarouge par C. Ishikawa et C. Garrido qui en annoncent une publication prochaine.

¹⁹ Seuls trois échantillons ont été prélevés: un de préparation par L. Kockaert (IRPA) en 1985 lors de l'exposition *Juan de Flandes* à Louvain-la-Neuve; elle s'avère également être à base de gypse, l'autre dans le ciel, dont le bleu constitué d'azurite et de blanc de plomb liés avec un mélange huile-protéine, est semblable à celui de la fenêtre de droite dans le *Festin*. Le troisième échantillon, prélevé

dans le manteau vert, semble constitué de deux couches: un glacis surmontant un mélange de vert et de blanc, ce dernier posé sur une couche (d'impression?) grise.

²⁰ Cette découverte a été faite par J. Vynckier de l'IRPA qui a eu l'occasion la même année d'examiner le *Festin*, d'en comparer les résultats à ceux de la *Décollation* et d'analyser la *Nativité* et la *Pietà* du retable de Grenade-New York.

²¹ L'étude approfondie de la collection des peintures flamandes conservées à la Capilla Real de Grenade est en cours et fera l'objet d'une publication ultérieure. Cette étude s'inscrit dans le cadre d'un projet pilote coordonné depuis janvier 1991 par l'Institut andalou du Patrimoine historique (IAPH) de Séville, portant sur l'étude, la restauration et la présentation muséologique des biens mobiliers de la Capilla Real. C'est un travail de collaboration international auquel participent pour la Belgique l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles (IRPA) chargé des examens de laboratoire et de la restauration et l'Université libre de Bruxelles (ULB) qui mène l'étude d'histoire de l'art et l'investigation scientifique des peintures flamandes des XV^e et XVI^e siècles.

²² Roger van SCHOUTE, *La Chapelle royale de Grenade*, (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle, 6), 1963, pp. 87-109 et R. GROSSHANS, *Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores*, dans: Jahrbuch der Berliner Museen, XXIII, 1981, pp. 49-112.

Crédit photographique:

Copyright A.C.L., Bruxelles: fig. 2 et 3b

Guido Van de Voorde, copyright, A.C.L., Bruxelles: fig. 7a, b, c et 9
Musée d'art et d'histoire, Bettina Jacot-Descombes, Genève: fig. 8c
et 11

Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève: fig. 1

Laboratoire du Musée d'art et d'histoire, M. Degli Agosti, Genève:
fig. 3a

Laboratoire du Musée d'art et d'histoire, Thérèse Flury, Genève:
fig. 6

Laboratoire du Musée d'art et d'histoire, Anne Rinuy, Genève: fig. 4
et 5