

Saint Luc peignant la Vierge de
Rogier van der Weyden :
Une innovation dans le contexte du
portrait « déguisé » chez les Primitifs flamands*

Sumiko IMAI

Introduction :

le portrait « déguisé » dans la peinture religieuse des Primitifs flamands

Comme il y a eu l' « Ars Nova » dans le domaine de la musique, on assiste à nombre d'innovations dans la peinture des Primitifs flamands. L'une des plus notables est l'augmentation du nombre des portraits indépendants⁽¹⁾. Dans la peinture religieuse, les portraits sont souvent représentés avec un « donateur », agenouillé, les mains jointes devant le personnage sacré (fig. 1). A l'origine, le donateur devait être séparé des personnages sacrés, par l'intercession du saint, sa position excentrée et la petitesse de ses dimensions. Cependant, les Primitifs flamands essayaient de représenter le donateur comme partageant l'espace avec les personnages sacrés, c'est-à-dire comme s'il était l'un des principaux personnages⁽²⁾. Un exemple remarquable en est la *Vierge du chancelier Rolin* de Jan van Eyck (fig. 2), tableau dans lequel le chancelier occupe à peu près la moitié de l'espace⁽³⁾. Rolin était certainement audacieux, mais puisqu'il est agenouillé sur le prie-Dieu, un peu plus bas que la Vierge, il n'est pas sur le même pied qu'elle. La représentation du donateur est une première façon d'introduire le portrait individuel dans la peinture religieuse.

Toutefois, certains portraits des Primitifs flamands ne sont pas reconnus comme tels. Par exemple, à première vue, la *Descente de croix* de Rogier van der Weyden (fig. 3) semble montrer les personnages traditionnels de la scène, tels le Christ descendu de croix, la Vierge éplorée, saint Jean soutenant la Vierge etc. Pourtant, une autre œuvre (fig. 4) peut suggérer que le Nicodème de la *Déploration*, qui tient les jambes du Christ, est en réalité le portrait d'un aristocrate flamand du 15^e siècle, Robert de Masmines⁽⁴⁾. Alors que la composition de la *Descente de croix* est semblable à celle de la *Déploration* (fig. 1), la présence du donateur, représenté sous les traits d'un évêque, est rendue manifeste seulement dans la

seconde, par son geste d'agenouillement et de prière. Rien ne montre dans l'attitude de Nicodème qu'il s'agit du donateur. On pourrait trouver le même type de portrait ambigu dans d'autres peintures de Rogier et dans celles de *Petrus Christus*⁽⁵⁾.

Cette sorte de représentation est une deuxième façon d'introduire l'individuel dans la peinture religieuse, que M. Martens appelle « *disguised portrait* », et que D. Martens définit comme « *portrait implicite* »⁽⁶⁾. Étant donné que l'individu est caché sous la figure d'un saint ou d'un personnage historique, on définit cette représentation comme portrait « *déguisé* », ce qui signifie qu'elle ne peut pas toujours être reconnue comme un portrait. Les clefs de l'identification sont, jusqu'à un certain point, l'habillement, souvent de l'époque du donateur, et la particularité de son regard. Un autre portrait dépeignant la même physionomie sera bien sûr plus instructif. Le type du portrait « *déguisé* » ne se limite pas à la Flandre seule, mais sa structure semble correspondre à la situation transitoire où elle se trouvait au 15^e siècle. En d'autres termes, les Primitifs flamands étaient en train d'évoluer du moyen âge aux temps modernes, ainsi que Panofsky l'a souligné dans sa théorie du « *disguised symbolism* » ; comme, dit-il, tout le motif signifié, c'est-à-dire l'élément médiéval, revêt la forme d'une réalité, c'est-à-dire l'élément moderne, le premier en est arrivé à devenir inhérent au second⁽⁷⁾. Bien qu'il n'analyse pas de portrait de ce point de vue, c'est exactement au début du 15^e siècle que le portrait « *déguisé* » est apparu et s'est répandu en Flandre.

Si on le compare avec le portrait du donateur, le portrait « *déguisé* » paraît pour le moment retenu et conservateur, mais on montrera que son caractère d'originalité et d'innovation est indéniable chez les Primitifs flamands. Pour l'éclaircir, on analysera le *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier van der Weyden (fig. 5), un tableau dont on conteste qu'il soit vraiment un portrait « *déguisé* ». Réexaminant d'abord le portrait de Saint Luc, on remarque que l'évangéliste est identique à Rogier, et que la composition unique de l'œuvre avait un rapport étroit avec la guilde des peintres. Enfin, par l'analyse de l'iconographie et de la fonction de *Saint Luc peignant la Vierge*, on verra les efforts originaux de Rogier et l'importance que cette œuvre revêt en Flandre.

1. *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier van der Weyden⁽⁸⁾

Le *Saint Luc peignant la Vierge*, conservé aujourd'hui au Museum of Fine Arts de Boston, est un des chefs-d'œuvre de Rogier van der Weyden. Le tableau, de format moyen, mesure 133,7 × 110,8 cm. A gauche, au premier plan, la Vierge, donnant le sein au Christ, est assise sur la marche d'un trône surmonté d'un baldaquin. La position basse de la Vierge

appartient au type de la *Vierge d'Humilité*, mais le trône et le baldaquin indiquent qu'elle est aussi la *Reine du Ciel*. A droite, devant elle, saint Luc dessine son portrait, appuyant le genou droit sur un coussin. D'un côté, son manteau rouge et son chapeau de cuir sont attribués au médecin, dont parle *l'Épître aux Colossiens* (4 : 14). De l'autre, l'encrier suspendu à sa ceinture, un bœuf ainsi qu'un livre ouvert dans une pièce à l'extrême droit, sont ses attributions d'évangéliste. Au fond de la pièce occupée par la Vierge et saint Luc, on voit un jardin clos où un couple, tournant le dos, regarde la ville et une rivière, en bas.

Bien qu'il n'existe plus de documents d'origine concernant cette peinture, il s'agit sans conteste d'une œuvre vue par Albrecht Dürer à Bruxelles en 1520, lorsqu'il s'y est arrêté⁽⁹⁾. Elle correspond également à la description d'une peinture de l'inventaire de Philippe II en 1574⁽¹⁰⁾. Après quelques siècles où le propriétaire n'est pas évident, cette peinture est retrouvée au 19^e siècle dans la collection de Don Pedro de Borbón en Espagne, puis dans une collection privée à New York. Finalement, en 1893, le *Saint Luc peignant la Vierge* a été légué au Museum of Fine Art de Boston.

Il en reste trois copies presque exactes, conservées respectivement à Munich, Bruges et St. Pétersbourg⁽¹¹⁾. Autrefois la version de Munich a été considérée comme un original⁽¹²⁾, mais après avoir fait plusieurs examens techniques, une réflectographie à l'infrarouge par exemple, on a convenu que la version de Boston était l'original⁽¹³⁾. L'analyse du style de Rogier permet de fixer la date de son achèvement entre 1435, l'année où le peintre a déménagé à Bruxelles après avoir fini son stage chez Robert Campin, et 1440 au plus tard. D'une part, la description de la Vierge rappelle encore celle de Campin, et d'autre part, la composition impressionnante, dirigeant le regard du premier plan vers l'arrière-plan, et la disposition équilibrée des personnages dans le cadre sont tout à fait semblables à celles de la *Vierge au chancelier Rolin*, achevée aux environs de 1435 (fig. 2). Etant donné que Rogier a dessiné d'abord, au lieu d'un baldaquin, un ange comme celui de la *Vierge du chancelier Rolin*, on admet que Jan a influencé Rogier⁽¹⁴⁾.

Au niveau de l'iconographie, le *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier est un des premiers tableaux sur ce thème parmi les Primitifs flamands. En conséquence, il intéresse depuis longtemps ceux qui étudient la façon de peindre à ce moment et ceux qui explorent l'origine du thème de l'image de l'*Atelier du peintre* aux temps modernes⁽¹⁵⁾. Curieusement, cette œuvre était souvent considérée comme l'autoportrait de Rogier, sans raison précise. Hulin de Loo l'a remarqué le premier en 1902 et il est soutenu par Panofsky, Eisler etc., à condition de considérer que Rogier soit idéalisé, ou qu'il y ait eu un autre prototype original⁽¹⁶⁾. On ne peut pas le constater par des documents, mais une comparaison avec d'autres portraits contemporains rendra possible de réexaminer le caractère du *Saint Luc peignant*

la Vierge.

2. Réexamen du portrait de Rogier⁽¹⁷⁾

Quoique le *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier, abîmé par les exfoliations et l'usure, ne soit pas en bon état, on s'aperçoit bien que le visage de Luc est très individualisé. Le contour, les yeux en amande, le nez droit et la bouche mince, sont identiques à un portrait de Rogier inclus dans le *Recueil d'Arras*, ca. 1567 (fig. 6). Le *Recueil d'Arras* se compose des portraits de personnes célèbres ou nobles qui vivaient en Bourgogne et aux anciens Pays-Bas entre les 14^e et 16^e siècles⁽¹⁸⁾. Puisque c'est un des premiers recueils qui rassemblent des reproductions de portraits, il indique bien comment les gens de cette époque voyaient les traits de Rogier. De la même façon, on les reconnaît dans le *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* de Dominicus Lampsonius (fig. 7)⁽¹⁹⁾. Ce n'est pas par hasard que ce dernier recueil inclut aussi un portrait qu'on a longtemps supposé être celui de Jan van Eyck, copié d'un fameux tableau, le *Polyptyque de Gand*. Certes, son identification à Jan n'est plus admise aujourd'hui, mais sur la base d'un hymne de Lucas van Heere, qui était conservé avec le *Polyptyque de Gand* dans une chapelle de Saint Bavon à Gand, en 1559, elle était considérée comme assez fiable à ce moment-là⁽²⁰⁾. Par conséquent, il nous semble que Lampsonius, rédacteur du *Pictorum*. . . , essayait autant que possible de trouver des modèles exacts.

Par ailleurs, au milieu de la scène de la *Présentation au pape du crâne de Trajan* (fig. 8), on trouve également un homme évoquant la physionomie de Rogier (fig. 9). La *Présentation* fait partie de la tapisserie de la *Justice de Trajan*, d'après une œuvre perdue de Rogier (ca. 1450), à l'origine exposée à l'hôtel de ville de Bruxelles. Sans compter la ressemblance des traits, ce qui est remarquable est que seul l'homme en question tourne la tête du côté opposé à la scène centrale avec le crâne de Trajan. Dans les années 1450, Nicolas de Cuse, le célèbre penseur, y reconnut le regard de Rogier :

Facies . . . Bruxelli Rogeri Maximi pictoris in pretiosissima tabula quae in praetorio habetur . . . quod facies subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspiciat⁽²¹⁾.

Par la suite, un témoin du 17^e siècle y a aussi reconnu le peintre « sans barbe »⁽²²⁾.

Certes, on ne nie plus que les rédacteurs des *Recueils* se soient référés directement au *Saint Luc peignant la Vierge* ou à la *Justice de Trajan*, mais eu égard aux différences de vêtements et de gestes entre les copies et les modèles, il nous semble probable qu'il existait

une autre source ailleurs. On peut quand même confirmer que le visage de saint Luc chez Rogier était tenu pour le peintre lui-même, et cité comme tel au 16^e siècle au moins. Ainsi, on en admet la fonction de portrait « déguisé ».

Or, s'il reste une certaine incertitude d'identification, c'est un problème inévitable que pose tout portrait déguisé. Ceux des Primitifs flamands sont d'autant plus difficiles à analyser, qu'on manque généralement de documents contemporains. Même s'il existe un autre portrait, l'identification se heurte toujours à des objections, comme dans le cas dudit portrait de Masmines dans la *Descente de croix* (fig. 3)⁽²³⁾. Nous n'avons pas ici l'intention d'examiner chaque portrait, mais en revanche, dans le but de souligner que les portraits déguisés étaient très répandus en Flandre à cette époque, on citera un passage du *Traité des saintes images* de J. Molanus (1570), qui était professeur de théologie à l'université de Louvain.

. . . On voit parfois, en certains lieux où l'on n'aurait pas dû les accepter, des images de saints portant le visage et les traits d'hommes encore vivants ; et sous le couvert de ce subterfuge, les yeux se repaissent du portrait de ceux que l'on aime. Cette supercherie doit être éliminée et interdite car c'est une peste qui provoque la pensée à s'exciter . . .⁽²⁴⁾

Dans ce texte, Molanus avertit de ne pas prendre les vivants pour modèles, et dans un autre passage, il interdit de confondre les images sacrées avec les profanes⁽²⁵⁾. Molanus n'est pas le seul à s'être intéressé de près à la façon de représenter les images saintes : plusieurs auteurs et théologiens en ont discuté avec attention dans des synodes⁽²⁶⁾. A cet égard, on peut considérer que les traits de certains individus étaient adoptés traditionnellement pour représenter les saints, comme dans le cas de *Saint Luc peignant la Vierge*.

3. Composition unique du *Saint Luc* parmi les portraits « déguisés »

Examinant à nouveau le *Saint Luc peignant la Vierge*, on s'aperçoit que la disposition de ses personnages est particulière pour un portrait « déguisé » : saint Luc occupe une grande partie du tableau, à droite, alors que la plupart des portraits « déguisés » sont humblement représentés au bout. Le Nicodème de la *Descente de croix* (fig. 3) occupe moins de place que saint Luc, et le plus jeune roi Mage du *Triptyque de sainte Colombe*, sans doute Charles le Téméraire, est placé au bout, à droite du panneau central (fig. 10 et fig. 11)⁽²⁷⁾. Par conséquent, il regarde la scène de l'Adoration de loin. De même, dans le *Triptyque des*

sept sacrements (fig. 12 et fig. 13), un évêque, identique au donateur de la *Déploration* (fig. 14), est noyé parmi les autres personnages⁽²⁸⁾. Au contraire de ces portraits « déguisés » faits comme à la dérobée, le saint Luc de Rogier est assez hardi.

Cependant, pour ce qui est de la distance physique, le Nicodème de la *Descente de croix* semble approcher plus de la personne sacrée que saint Luc, puisqu'il touche le Christ directement. Malgré tout, son rôle n'est que secondaire, car il ne fait que supporter le Christ avec les autres. En revanche, saint Luc participe à la scène comme s'il en était l'un des personnages principaux ; en effet, sa présence est un élément déterminant du sujet de l'œuvre.

Or on peut se demander si le rôle prédominant joué par saint Luc, dans la disposition et le sujet de cette œuvre, résulte du fait qu'il a l'apparence de Rogier. Certes, un autre portrait présumé de Rogier apparaît au milieu de la tapisserie (fig. 8), mais il ne joue pas de premier rôle. En plus, même s'ils attirent l'attention à un certain degré, les prétendus « autoportraits » de van Eyck, c'est-à-dire les hommes au turban rouge du jardin clos de la *Vierge du chancelier Rolin* (fig. 2) et du miroir convexe du *Portrait du couple Arnolfini* (Londres, National Gallery), sont trop petits pour un personnage principal. A en juger par le rôle réduit qu'ils jouent, par contraste avec celui de saint Luc, l'analyse des autoportraits ne semble pas suffisante pour éclaircir la prédominance de saint Luc dans le tableau.

Sur cette question, le *Saint Jérôme* (fig. 15) réalisé par Jan van Eyck ou par son atelier donnera la clef⁽²⁹⁾. En effet, ce *Saint Jérôme* est souvent considéré comme un portrait « déguisé » du cardinal Niccolo Albergati. Il va sans dire que Jérôme était cardinal : parmi les nombreuses facettes de Jérôme, c'est sa position ecclésiastique qui a motivé la commande de ce tableau. Comme on admet le rapport étroit entre saint Jérôme et le Cardinal Albergati, celui entre saint Luc et le peintre ne doit pas être négligé. Au chapitre prochain, on observera le contexte social de Luc, afin d'expliquer pourquoi et comment le portrait de Rogier est devenu un portrait « déguisé ».

4. Saint Luc comme peintre

Saint Luc n'est pas décrit comme peintre dans la Bible, et pourtant il se peut que la légende, peut-être d'origine orientale, ait déjà été formée avant le 8^e siècle⁽³⁰⁾. Sur la raison pour laquelle on suppose que saint Luc était peintre, il y a plusieurs explications. D'abord, parmi les apôtres, saint Luc était si familier avec la Vierge qu'elle l'a informé de sa vie en détail ; elle lui a raconté l'Annonciation ou la Nativité, dont il est seul à parler dans la Bible. Ensuite, une confusion de nom s'est produite avec le peintre florentin Luc au 9^e siècle.

Par la suite, au 13^e siècle, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine a raconté que, pendant que la peste ravageait Rome, une icône de la Vierge, attribuée à saint Luc, a été élevée dans la procession de la résurrection, sur l'ordre de saint Grégoire le Grand. Au 15^e siècle, la Flandre a découvert les icônes considérées comme les vraies œuvres de saint Luc⁽³¹⁾. La *Vierge de Cambrai* (fig. 16), obtenue en Italie en 1440 et offerte peu après par un chanoine de la cathédrale de Cambrai, montre par excellence que les peintres ont reçu les icônes avec enthousiasme, puisque quinze bonnes copies ont été commandées aux peintres flamands, tels Petrus Christus et Hayne de Bruxelles ; ce dernier est arrivé à y mélanger le style flamand (fig. 17)⁽³²⁾.

A mesure que la légende et les icônes se sont répandues, la guilde à laquelle les peintres étaient affiliés a décidé de choisir saint Luc pour patron. On le voit d'abord dans un document à Florence et un autre à Bruges au 14^e siècle, et puis dans deux autres ensuite, à Tournai et à Bruxelles au 15^e siècle⁽³³⁾. Une des premières œuvres encore existantes est à Florence. C'est celle réalisée en 1383 par Niccolo di Pietro Gerini, pour la chapelle de sa guilde⁽³⁴⁾. Autant que nous sachions, la plupart des *Saint Luc peignant la Vierge* en Flandre sont dédiés à l'autel de la guilde des peintres⁽³⁵⁾, tel le tableau de Lancelot Blondeel (fig. 18) pour sa guilde à Bruges. Ainsi, il est clair que la guilde avait un rapport étroit avec l'image de *Saint Luc peignant la Vierge*.

Parmi tous les *Saint Luc peignant la Vierge* en Flandre, celui de Colijn de Coter (fig. 19) mérite d'être examiné, car il est tenu pour une copie ou un pastiche de celui, disparu, de Robert Campin, le maître de Rogier à Tournai. On ne peut pas conclure qu'il soit une copie exacte de Campin par la seule ressemblance des motifs⁽³⁶⁾, mais la figure de Joseph et le miroir convexe évoquent l'œuvre de Campin. Ce qu'on connaît certainement du tableau de Campin, c'est qu'il se trouvait à l'origine sur l'autel de la guilde de saint Luc, et qu'il a ensuite été déplacé vers une chapelle de saint Pierre que Campin fréquentait⁽³⁷⁾. Il est fort possible que Rogier se soit inspiré de Campin et de sa situation.

Après son apprentissage à Tournai, Rogier a déménagé à Bruxelles, et il est entré à la guilde des peintres avant 1435⁽³⁸⁾. Bien que le statut de métier soit déjà établi à Bruxelles en 1387, la guilde des peintres n'avait pas spécialement d'avance sur celles d'autres pays : les peintres étaient dans la même guilde que les doreurs et les vitriers⁽³⁹⁾. En revanche, la guilde servait en partie de confrérie, et le groupe des peintres possédait dans l'église Sainte Gudule à Bruxelles une chapelle qu'il partageait avec les orfèvres et les selliers⁽⁴⁰⁾. La confrérie avait l'obligation de célébrer la messe funéraire des membres décédés. C'est ainsi qu'elle a organisé des offices après la mort de Rogier, inhumé à Sainte Gudule⁽⁴¹⁾. Par conséquent, il est vraisemblable que Rogier a offert le *Saint Luc peignant la Vierge* à sa

guilde, qui l'aurait reçu volontiers et exposé à Saint Gudule.

Cependant, en ce qui concerne le modèle, de Vos argumente contre l'identification⁽⁴²⁾. Il dit que, si l'on admet que l'autoportrait a été peint pour la guilde, on ne comprend plus la fonction des copies, reproduites plus d'une fois. Néanmoins, les traits de Rogier, qui a été chef de la guilde, produisent de l'effet, d'autant plus qu'on peut y conjecturer une certaine idéalisation ou généralisation. En assimilant Rogier à saint Luc, les gens de l'époque reconnaissent que les peintres et leur guilde étaient dans une position privilégiée, protégés par le saint. En réalité, comme on le voit dans le tableau de Blondeel (fig. 18), Rogier a peint, sur le vitrail de la peinture, un fragment de blason avec un écu d'azur sur argent, typique de la guilde des peintres à ce moment⁽⁴³⁾. Par ailleurs, les trois copies exactes⁽⁴⁴⁾, et une tapisserie de même composition avec vue de l'hôtel de ville à l'arrière-plan (fig. 20)⁽⁴⁵⁾, ont toutes été achevées à Bruxelles. Comme l'influence de Rogier continuait à s'exercer dans cette ville, il semble que les peintres aient compté sur la compétence de ce grand maître. On en déduit que son portrait ne s'opposait en rien à la guilde, mais au contraire remplissait une sorte de fonction de propagande.

Puisqu'on ne peut pas trouver de précédent où Saint Luc soit assimilé à un individu, Rogier était sans doute très fier de son métier et de son génie. Comme on le verra, son zèle se reflète dans des défis divers à l'iconographie.

5. Innovation iconographique du *Saint Luc peignant la Vierge*

En ce qui concerne l'iconographie du *Saint Luc peignant la Vierge*, elle était déjà formée au 13^e siècle, au moment où la *Légende dorée* a été rédigée⁽⁴⁶⁾. Au début, saint Luc était uniformément assis sur une chaise, en train de peindre la Vierge à l'Enfant sur le tableau fixé par un chevalet (fig. 21). Les Primitifs flamands ont repris cette tradition et produit de nombreux tableaux de cette manière (fig. 18 et fig. 19)⁽⁴⁷⁾. En revanche, le saint Luc de Rogier n'est pas assis, il fait face à la Vierge sans chevalet et la dessine sur papier. Ces représentations sont tout à fait à l'opposé de la tradition.

Aussi distinctif est le fait qu'il dessine à la pointe d'argent (fig. 5). Selon Kraut, la source d'inspiration de Rogier se trouve dans les *Mirabilia Romae*, version de 1375, qui décrivent comme suit l'icône de la Vierge dont Voragine a parlé : saint Luc a exécuté le dessin préparatoire de l'icône, puis Dieu l'a achevé⁽⁴⁸⁾. Il se peut que l'absence de chevalet soit causée par la volonté de mettre en évidence le dessin, tout simplement. Mais Rogier ne jette pas un coup d'œil sur son dessin. A la place, il fixe les yeux sur la Vierge, ce qui suggère que le motif central de ce tableau est avant tout la relation intime entre la Vierge et

le peintre. En d'autres termes, afin de souligner l'actualité et la réalité de leur relation, Rogier a introduit le moment du dessin. Ce qui est le plus novateur, c'est le peintre regardant la Vierge directement.

Il est vraisemblable que cette représentation est inspirée par la *Vierge du chancelier Rolin* (fig. 2), notamment pour la composition totale et la disposition du personnage, comme on l'a déjà mentionné. Toutefois, Rogier n'a pas simplement imité la *Vierge du chancelier Rolin*, mais selon son intention, il l'a changée dans quelques détails ; il a inversé la position de Rogier et de la Vierge et simplifié la composition, pour obtenir un effet raffiné⁽⁴⁹⁾. De plus, il a donné un rôle instructif aux deux personnages dans le jardin, comme on le verra plus loin.

En outre, il est bien étonnant que la tête de Luc se situe plus haut que celle de la Vierge, même de peu. Dans la *Vierge du chancelier Rolin*, le donateur Rolin se trouve dans une position horizontale par rapport à la Vierge. Le saint Luc de la miniature (fig. 21) et du tableau de Coter (fig. 19), ceux qu'on présume être les précédents, ne regardent jamais la Vierge de haut. Bien qu'il faille faire la part de l'« humilité » de la Vierge, la position élevée de saint Luc est sans aucun doute une innovation, notamment par rapport à la *Vierge du chancelier Rolin*.

Certes, l'évolution de Rogier est plutôt lente à certains égards, si on la compare avec celle que van Eyck a achevée avec la représentation audacieuse de Nicolas Rolin, mais quoi qu'il en soit, son *Saint Luc peignant la Vierge* est tout à fait nouveau. En regardant cette œuvre dans le cadre du portrait « déguisé », on comprend mieux ce qu'elle a accompli : Rogier a pu faire face à la Vierge et prendre une position élevée parce que le peintre Rogier s'abrite sous l'autorité de Saint Luc. Peut-être que Rogier souhaitait souligner son existence, son privilège et son génie dans ce tableau, mais pas d'une façon trop indiscreète. Ainsi, Rogier a exploré une nouvelle représentation et l'œuvre est devenue innovatrice.

D'autre part, il existe encore une autre innovation : Rogier prie, comme s'il était un donateur.

6. Un autre déguisement du *Saint Luc peignant la Vierge*

Tandis que la représentation conventionnelle du donateur le montre agenouillé, de trois-quarts et les mains jointes, on remarque que les mains du saint Luc de Rogier ne sont pas jointes (il est en train de dessiner). En revanche, il semble être à demi agenouillé, appuyant le genou droit sur un coussin. Cette disposition ambiguë est en effet une *généflexion* de Rogier, ce qui a déjà été remarqué par Panofsky⁽⁵⁰⁾. La *généflexion* est une autre

façon de faire face au sacré à l'occasion de la messe, par exemple à la réception de la Sainte Communion⁽⁵¹⁾. Plus généralement, elle est censée montrer le respect ou la soumission, souvent indiqués par la Bible.

A la réflexion, la raison pour laquelle Rogier n'a pas adopté la représentation traditionnelle de Luc provient aussi de son intention de marquer sa dévotion à la Vierge. C'était un croyant fidèle, à tel point qu'il a fait un pèlerinage l'année du jubilé, en 1500, et qu'il a représenté la Vierge selon la vision de sainte Brigitte dans le *Triptyque de Bladelin* (Berlin, Gemäldegalerie). A cette époque, les croyants en Flandre préféraient la dévotion privée aux autres pratiques religieuses, car ils voulaient obtenir un contact direct avec la personne sacrée⁽⁵²⁾. De plus, ils souhaitaient « voir » celle qui doit être invisible par nature. De même, Rogier a sans doute souhaité « voir » la Vierge à l'Enfant, en face-à-face.

Peut-être que le *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier remplissait également une fonction d'objet de dévotion. La preuve en est que Rogier se réfère à la *Maria Lactans*, qui provient de l'icône byzantine, et que d'autres motifs évoquent la Vierge et la dévotion mariale. D'abord, la petite sculpture de l'accoudeur du trône, qui représente Adam et Eve chassés du Paradis, suggère que la Vierge et le Christ sont la nouvelle Eve et le nouvel Adam. Ensuite, les deux personnages dans le jardin sont fréquemment considérés comme Joachim et Anne, les parents de la Vierge⁽⁵³⁾. Joachim indique une église à l'arrière-plan, et à gauche de l'église, on trouve une enseigne de chirurgien⁽⁵⁴⁾. De plus, la position de saint Luc, à gauche de la Vierge (au contraire de celui de la *Vierge du chancelier Rolin*), signifie le respect dû à la Vierge, puisque le côté droit occupait une position supérieure dans l'ordre du sacré⁽⁵⁵⁾.

Ainsi, Rogier ne se contente pas de se représenter sous la forme d'un portrait « déguisé ». Il est en effet difficile de comprendre que le personnage de saint Luc est agenouillé, ce qui rend l'identification plus difficile encore et constitue donc en quelque sorte un déguisement supplémentaire : la *genuflexion* n'est pas une attitude traditionnellement attribuée au donateur. A cet égard cependant, la ressemblance entre la *genuflexion* du saint Luc de Rogier et celle du saint Gabriel dans l'*Annonciation* (fig. 22) de Campin⁽⁵⁶⁾, est suggestive. En tenant compte de leur analogie avec la *Vierge d'Humilité*, on peut présumer que l'*Annonciation* de Campin a sans doute inspiré les gestes des personnages du *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier, de même que la *Vierge du chancelier Rolin* l'a influencé de plusieurs façons.

A l'origine, Gabriel était toujours représenté debout, mais à mesure que le nombre de donateurs agenouillés a augmenté, Gabriel a aussi commencé à s'agenouiller, presque toujours sur le genou droit⁽⁵⁷⁾. Ce type de Gabriel est apparu au temps de Giotto, comme on le

voit dans une fresque de la chapelle de l'Arena, à Padoue, et il semble signifier en particulier la modestie nécessaire en présence de la Vierge et le respect qui lui est dû. Comme la même attitude se trouve dans l'*Annonciation* de Rogier (fig. 23), on peut penser qu'il a bien compris cette signification. Par analogie avec la représentation de Gabriel, il se peut que Rogier ait voulu indiquer, non seulement sa propre dévotion, mais aussi la modestie et le respect particuliers de saint Luc vis-à-vis de la Vierge. En réalité, la *genuflexion* empêche la tête de Luc d'être trop élevée et la place donc en équilibre avec celle de la Vierge, adoucissant ainsi l'impression que le saint est trop audacieux.

A propos du rôle modérateur joué par la *genuflexion*, la description de Molanus indique d'autres pistes de réflexion. Au chapitre 38 du *Traité des saintes images*, Molanus avertit de ne pas confondre le sacré avec le profane, mais à la fin, il fait mention d'une exception.

. . . Mais personne n'appellera profane une peinture où une personne souhaite se voir représentée en train de prier décemment et humblement dans une image qu'il laisse à l'église à sa propre mémoire . . .⁽⁵⁸⁾

Quoiqu'il fût un défenseur vigoureux de la Contre-réforme, on peut quand même deviner que selon lui, le donateur, ou la personne agenouillée, pouvait être admis dans l'espace sacré. Les donateurs des Primitifs flamands avaient déjà eu ce privilège, mais ils ne manquaient pas de présenter quelques « excuses », tels les mains jointes et l'agenouillement sur un prie-Dieu. Ainsi, quand il s'est mis à l'œuvre, Rogier a adopté la forme du portrait « déguisé », afin de montrer son talent de peintre d'un côté, et de souligner de l'autre la validité de sa participation à la scène religieuse, en tant qu'homme pieux.

Conclusion

Le *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier a été pris pour modèle par les générations postérieures, et plusieurs copies du tableau ont été produites par la suite : les copies exactes⁽⁵⁹⁾, celle de saint Luc seul (Bruges, Musée communal Groeninge), celle qui représente la Vierge en face d'un donateur (fig. 24) et celles de la Vierge seule (fig. 25). Parmi ces copies, les plus populaires étaient celles qui représentaient la Vierge en *Maria Lactans*, en buste, au point qu'à peu près 30 copies ont subsisté⁽⁶⁰⁾, dont certaines sont ornées d'un cadre d'or évoquant le style byzantin (fig. 25)⁽⁶¹⁾. Comme les copies de la *Vierge de Cambrai* (fig. 16) étaient répandues à cette époque, la Vierge de Rogier avait sans doute de l'autorité et du prestige, d'autant plus qu'elle avait été réalisée par un grand maître.

A part les copies exactes de Rogier, les Primitifs flamands ont produit de nombreux *Saint Luc peignant la Vierge*. Hugo van der Goes (Lisbon, Museu Nacional) et Jan Gossaert (fig. 26) ont adopté la représentation de Rogier, en donnant à saint Luc l'humilité et la prière. Gossaert a bien souligné ce caractère dans son œuvre, où saint Luc, dirigé par un ange, est agenouillé sur le prie-Dieu et peigne la Vierge qui apparaît dans un nuage. Puisque c'est une œuvre faite en réaction contre un iconoclasme envahissant à ce moment⁽⁶²⁾, Gossaert semble en exagérer l'aspect de piété. Toutefois, il garde également le contexte de l'humilité : les chaussures enlevées indiquent qu'il s'abaisse en présence du sacré (*Exode*, 3 : 5).

Cependant, il existe peu de *Saint Luc peignant la Vierge* considérés comme des portraits « déguisés ». Même en cas de portrait « déguisé », le peintre lui-même ne présente pas toujours l'apparence de saint Luc. Dans l'œuvre de Flans Floris (Anvers, Musée royal des beaux-arts), le personnage considéré comme Floris est un élève pétrissant les couleurs derrière saint Luc⁽⁶³⁾. L'innovation que Rogier a accomplie dans le cadre du portrait « déguisé » du *Saint Luc peignant la Vierge* restait particulière et originale.

Dans cet article, on a examiné la particularité et le caractère novateur du *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier du point de vue du portrait « déguisé ». Se fondant sur des précédents tels que la *Vierge du chancelier Rolin* et l'*Annonciation* de Campin, Rogier a défriché de nouvelles représentations pour l'iconographie de *Saint Luc peignant la Vierge* et pour le portrait « déguisé » : chez lui, le peintre occupe une grande partie du tableau et fait face à la Vierge, la tête élevée et le genou plié.

D'une part, c'est pour souligner son génie et son autorité que Rogier s'est représenté en saint Luc dans le tableau, qui renvoyait aussi à la guilde des peintres l'image de sa position privilégiée. D'autre part, en introduisant un portrait « déguisé », il a essayé de répondre le grand problème de cette période : la façon de représenter le portrait profane dans la peinture religieuse. Etant donné qu'il fallait se rendre digne de la scène religieuse, Rogier a adopté l'apparence de saint Luc, l'attitude de la dévotion et de l'humilité face à la Vierge. Il en résulte qu'une telle représentation implique une dualité incompatible, l'audace et la modestie, ce qui reflète le caractère particulier de cette période de transition. Grâce aux efforts originaux de Rogier, le *Saint Luc peignant la Vierge* peut être considéré comme une œuvre essentielle pour qui veut reconsidérer l'aspect novateur des portraits des Primitifs flamands.

Addenda

Après l'achèvement de cet article, un fac-similé du *Recueil d'Arras* a été publié (A. Châtelet, *Visages d'antan : Le Recueil d'Arras*, Doussard, 2007). On a déjà remarqué que les traits du saint Luc de Rogier sont identiques au portrait de Rogier dans le *Recueil d'Arras*, mais qu'entre eux, l'habillement et le geste sont dissemblables. Grâce à ce bon fac-similé, on peut voir d'autres dessins qui semblent reproduire fidèlement un tableau. Par exemple, le dessin représentant un aristocrate du nom de Baudouin de Lannoy est une copie exacte du portrait réalisé par Jan van Eyck (Berlin, Gemäldegalerie). Ou encore, l'image du Nicolas Rolin de la *Vierge du chancelier Rolin* semble suivre le portrait de Rolin dans le *Polyptyque de Beaune* (Beaune, Hôtel-Dieu), à en juger par la similarité de l'habillement, et ce bien que la représentation des mains soit différente. Ces exemples prouvent de manière évidente que, à part le *Saint Luc peignant la Vierge*, il y a d'autres sources pour le portrait de Rogier du *Recueil d'Arras* : Châtelet a remarqué des rapports avec un dessin, conservé aujourd'hui à Paris.

*C'est la version remaniée de l'article paru dans le *Bulletin de la Société Franco-Japonaise d'Art et d'Archéologie*, 26, 2006. Je souhaiterais remercier Michel de Boissieu, qui a relu mon manuscrit.

Note

- (1) N. Veronée-Verhaegen, « Le portrait », dans B. de Patoul et R. van Schoute, éd., *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1998, pp.217-239.
- (2) S. N. Blum, *Early Netherlandish Triptychs*, Berkeley, 1969, pp.1-17 ; Veronée-Verhaegen, *op. cit.*, pp.226-227.
- (3) Voir mon livre (en japonais), *Prier la Vierge Marie : portrait du donateur dans la peinture flamande au quinzième siècle*, Tokyo, 2015.
- (4) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, p.257.
- (5) M. P. J. Martens, « New Information on Petrus Christus's Biography and the Patronage of his Brussels Lamentation », *Simiolus*, 20, 1990-91, pp.5-23 ; D. Martens, « Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1998, pp.9-67.
- (6) M. P. J. Martens, *op. cit.*, pp.16-17 ; D. Martens, *op. cit.*, pp.13-16.
- (7) E. Panofsky, « Jan van Eyck's Arnolfini Portrait », *The Burlington Magazine*, 64, pp.117-119, 122-127 ; Panofsky, *op. cit.*, 1953, in part. pp.131-148.
- (8) À propos de cette œuvre, voir C. T. Eisler, *New England Museums, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 4, Bruxelles, 1961, pp.71-93 ; C. J. Purtle, ed., *Rogier van der Weyden*, Turnhout, 1997 ; D. de Vos, *Rogier van der Weyden, l'œuvre complet*, Paris, 1999, pp.200-206.

- (9) « Mehr 2 Stüber geben von Sanct Lucas Tafel aufzusperren . . . ». H. Rupprich, *Dürer, Schriftlicher Nachlaß*, I. Berlin, 1956 ; Eisler, *op. cit.*, p.75.
- (10) « Una tabla en que está pintado Sant Lucas, que tiene dos puertas escritas ; la vna en griego y la otra en latín : es de mano de Masse Rugier, y tiene de alto tres pies y medio y de ancho tres sin puertas ». Archives of the Escorial, Cajón 57 N° 1, 1571-1574, Entrega Primera, Informe 6°, Legajo 9°, Documento número 208 ; Eisler, *op. cit.*, p.92.
- (11) Munich, Alte Pinacothek (138×110 cm), Bruges, Musée Groeninge (133×107 cm), St. Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (102,5×108,5 cm).
- (12) Eisler, *op. cit.*, pp.75-80.
- (13) C. Ishikawa, « Rogier van der Weyden's *Saint Luke Drawing the Virgin* Reexamined », *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston*, 2, 1990, pp.49-64 ; M. Faries, « The Infrared Studies of Rogier van der Weyden's St Luke Drawing the Virgin in Boston », in Purtle, *op. cit.*, pp.89-101. Aussi voir D. de Vos, *Hans Memling*, Anvers, 1994, pp.186-187 ; de Vos, *op. cit.*, 1999, p.204.
- (14) Ishikawa, *op. cit.*, pp.53-54, fig.4.
- (15) J. Schaefer, « Saint Luke as Painter : From Saint to Artisan to Artist », in *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age*, I, Paris, 1986, pp.413-427 ; E. M. White, « Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, and the Making of the Netherlandish St. Luke Tradition », in Purtle, *op. cit.*, pp.39-48.
- (16) G. Hulin de Loo, *Catalogue critique de l'exposition de tableaux flamands*, Bruges, 1902, p.28 ; Panofsky, *op. cit.*, p.253 ; Eisler, *op. cit.*, pp.85-56 ; J. Marrow, « Artistic Identity in Early Netherlandish Painting », in Purtle, *op. cit.*, pp.53-59, in part. p.53.
- (17) À propos du « autoportrait » de Rogier, voir E. Panofsky, « *Facies illa Rogeri Maximi pictoris* », in K. Weitzmann, ed., *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1955, pp.392-400 ; A. Châtelet, « Note sur un autoportrait de Roger van der Weyden », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 15, 1975, pp.70-77.
- (18) L. Campbell, « The Authorship of the *Recueil d'Arras* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, pp.301-313.
- (19) S. Meiers, « Portraits in Print : Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 2006, pp.1-16.
- (20) Meiers, *op. cit.*, p.10 ; W. Brockwell, *The Van Eyck Problem*, London, 1954, p.26.
- (21) Nicolaus Cusanus, *De Visione Dei*, Paris, 1514, fol. 99 r° ; Châtelet, *op. cit.*, p.70.
- (22) « . . . in secunda sectione, cum pictore ipso imberbo ibi assistente . . . ». Dubuisson-Aubenay, *Itinerarium Belgicum* (1623-1627) ; Panofsky, *op. cit.*, 1955, pp.392-400.
- (23) D. Martens, *op. cit.*, p.15. Voir aussi, C. Stroo et al., *The Flemish Primitives*, II, Brussels, 1999, pp.140-165.
- (24) « Vifæ quandoque font in locis vbi non decuit Diuorum imagines, viuientium adhuc hominum ora vultusque referre, vt hoc vmbraico velamento illorum quos amabant effigie pascere oculos. Hic fucus eliminari prohiberique debet, velut peptiferum illecebrofæ cogitationis irritamentum . . . ». J. Molanus, F. Boespflug et al., édés., *traité des saintes images (Louvain 1570, Ingolstadt 1594)*, Paris, 1996[1570], pp.128, 228-229 (chap.37). A propos de Jean Vermeulen de Louvain (1533-1585), voir D. Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609*, New York, 1988.
- (25) « Prophana non effe facris Imaginibus admiscenda, nec in templis, nec in monasterijs ». Molanus, *op. cit.*, pp.131, 231 (chap.38).

- (26) Freedberg, *op. cit.*, pp.162-163.
- (27) De Vos, *op. cit.*, 1999, pp.276-284.
- (28) A. Châtelet, « Roger van der Weyden et le lobby polinois », *Revue de l'Art*, 84, 1989, pp.9-21 ; de Vos, *op. cit.*, 1999, pp.217-225, 403-404.
- (29) E. Hall, « The Detroit *Saint Jerome* in Search of Its Painter », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 72, 1998, pp.10-37.
- (30) L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3, Paris, 1958-59, pp.828-832.
- (31) M. W. Ainsworth, « À la façon grèce : The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons », in H. C. Evans, ed., *Byzantium (1261-1557)*, New York, 2004, pp.545-593, 607.
- (32) J. C. Wilson, « Reflections on St Luke's Hand », in R. Ousterhout & L. Brubaker, eds., *The Sacred Image East and West*, Urbana & Chicago, 1995, pp.132-146, in part. pp.132-133.
- (33) C. Mathieu, « Le métier des peintres à Bruxelles aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Bruxelles au XV^e siècle*, Bruxelles, 1953, pp.219-236 ; W. Prevenier & W. Blockmans, *The Burgundian Netherlands*, Cambridge, 1986, pp.333-342.
- (34) Eisler, *op. cit.*, pp.85-86.
- (35) White, *op. cit.*, p.46, n.5.
- (36) F. Thürlemann, I. Flett, trans., *Robert Campin*, London, 2002, pp.101-108.
- (37) « De parochia sancti Petri Tornacensis : de capellania ad altare beate Luce : Quatuor littere scilicet III cirographi et I littera regis, de institutione et dotatione capellanie ad altare beate Luce per Robertum Campin pictorem et dominum Victorem de Mesnil presbiterum . . . ». Tournai, Archives de la Cathédrale, Registre n° 42, f° 48 v ; J. Dumoulin et J. Pycke, « Comptes de la paroisse Sainte Marguerite de Tournai au quinzième siècle », dans A. Châtelet et al., *Les grands siècles de Tournai*, Tournai, 1993, pp.279-320, in part. p.281.
- (38) « maistre Rogier de le Pasture, pointre, fil de feu Henry, demorant à Brouxielles, . . . ». Archives communales de Tournai, registre 2841, fol. 1 (acte du 21 avril 1435) ; J. Lavalleye, « L'école bruxelloise de peintre au XV^e siècle », dans *Bruxelles au XV^e siècle*, Bruxelles, 1953, pp.165-186, in part. p.170.
- (39) Archives de la ville, 1447, f. 9 ; Mathieu, *op. cit.*, p.223.
- (40) Mathieu, *op. cit.*, p.230.
- (41) Lavalleye, *op. cit.*, p.170, n.1.
- (42) De Vos, *op. cit.*, 1999, p.204.
- (43) Eisler, *op. cit.*, p.74.
- (44) Voir chapitre 1 et note 11.
- (45) F. Gombert et al., *Le Maître au Feuillage brodé*, Lille, 2005, pp.118-119.
- (46) Réau, *Ibid.* ; T. H. Borchert, « Rogier's St Luke », in Purtle, *op. cit.*, pp.61-87, in part. pp.63-68.
- (47) G. Kraut, *Lukas malt die Madonna*, Worms, 1986 ; J. Rivière, « Réflexions sur les *Saint Luc peignant la Vierge flamands* », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, pp.25-92 ; White, *Ibid.* ; Borchert, *Ibid.* ; D. Martens, « Du saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 74, 2005, pp.3-50.
- (48) Kraut, *op. cit.*, pp.9-26, in part. p.20.
- (49) A. Acres, « Luke, Rolin, and Seeing Relationships », in Purtle, *op. cit.*, pp.23-38.
- (50) Panofsky, *op. cit.*, 1953, p.254.
- (51) T. Bergh, « Genuflexion », *The Catholic Encyclopedia*, IV, New York, 1909 ; É. Bertaud, « Genu-

- flexions et métanies », *Dictionnaire de spiritualité*, VI, Paris, 1967, pp.213-226.
- (52) C. Harbison, « Visions and Meditations in Early Flemish Painting », *Simiolus*, 15, 1985, pp.87-118.
- (53) Panofsky, *op. cit.*, 1953, p.253.
- (54) Eisler, *op. cit.*, p.73 ; Acres, *op. cit.*, p.29 ; de Vos, *op. cit.*, 1999, p.200.
- (55) Alors que le *Saint Luc peignant la Vierge* de Coter place saint Luc à gauche de la Vierge, Rivière considère cette position comme une innovation de Rogier. Il suppose en effet que l'œuvre de Campin est un triptyque et que Coter l'a réuni dans un seul panneau. Rivière, *op. cit.*, pp.31, 42-43.
- (56) Panofsky, *op. cit.*, 1953, p.254.
- (57) D. M. Robb, « The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, 18, 1936, pp.480-526.
- (58) « Nemo autem arbitretur prophanam effe picturam, fi quis fe honeftè & humiliter precantem ap-pingi cupiat in ea imagine quam in fui memoriam Ecclefæe relinquit . . . ». Molanus, *op. cit.*, pp.136, 234 (chap.38).
- (59) Voir chapitre 1 et note 11.
- (60) Eisler, *op. cit.*, pp.82-83.
- (61) Ainsworth, *op. cit.*, pp.569-572.
- (62) C. Olds, « Jan Gossaert's *St. Luke Painting the Virgin* », *Journal of Aesthetic Education*, 24, 1990, pp.89-96.
- (63) Réau, *op. cit.*, p.832 ; Kraut, *op. cit.*, pp.97-110.



Fig. 1 Atelier de Rogier van der Weyden, *Déploration*, vers 1460-64, 80,7 × 130,3 cm, La Haye, Mauritshuis.



Fig. 2 Jan van Eyck, *Vierge du chancelier Rolin*, vers 1435, 66 × 62 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 3 Rogier van der Weyden, *Descente de croix*, vers 1435, 220 × 262 cm, Madrid, Musée du Prado.



Fig. 4 Robert Campin (?), *Portrait de Robert de Masmines*, vers 1425-30, 35,4 × 23,7 cm, Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.



Fig. 5 Rogier van der Weyden, *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1435-40, 137,7 × 110,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



Fig. 6 Jacques le Boucq, *Rogier van der Weyden*, *Le Recueil d'Arras*, vers 1567, Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 266, fol. 276.



Fig. 7 Hieronymus Cock, *Rogier van der Weyden*, Dominique Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies*, 1572, Amsterdam, Rijksmuseum.

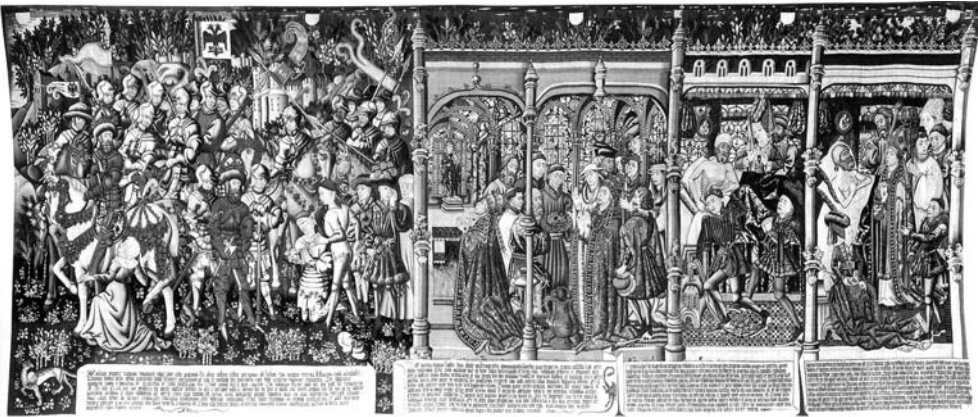


Fig. 8 *Justice de Trajan*, vers 1450, 461 × 1053 cm, Bern, Historisches Museum.



Fig. 9 détail de la fig. 8.



Fig. 10 Rogier van der Weyden, *Triptyque de Saint Colombe*, *Triptyque de Sainte Colombe*, vers 1450-56, 139,5 × 152,9 cm (panneau central), 139,4 × 72,9 cm (volet gauche), 139,2 × 72,5 cm (volet droit), Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 11 détail de la fig. 10.



Fig. 12 Rogier van der Weyden, *Triptyque des sept sacrements*, vers 1440-45, 200 × 97 cm (panneau central), 119 × 63 cm (chaque volet), Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.



Fig. 13 détail de la fig. 12.



Fig. 14 détail de la fig. 1.



Fig. 15 Jan van Eyck(?), *Saint Jérôme*, vers 1442, 20 × 12,5 cm, Détroit, Institute of Arts.



Fig. 16 *Vierge de Cambrai*, vers 1340, 35,5 × 26,5 cm, Cambrai, cathédrale.



Fig. 17 Jean Hayne, *Vierge à l'Enfant*, vers 1454-55, 62,2 × 36 cm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.



Fig. 18 Lancelot Blondeel, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1545, 144,5 × 103 cm, Bruges, Groeningmuseum.



Fig. 19 Colijn de Coter, *Saint Luc peignant la Vierge*, seconde moitié du 15^e siècle, 135 × 108 cm, Vieure, église Notre-Dame.



Fig. 20 *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1500, 295 × 261 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 21 *Saint Luc peignant la Vierge*, début du 15^e siècle, Walters Art Gallery, W 281, f. 17.



Fig. 22 Atelier de Robert Campin, *Annonciation*, vers 1420-30, 61×63,7 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.



Fig. 23 Rogier van der Weyden, *Annonciation*, vers 1440, 86×93 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 24 *Vierge et donateur*, fin du 15^e siècle, 56,5 × 36,9 cm (volet gauche), 56,3 × 35,7 cm (volet droit), Harvard, Fogg Art Museum.



Fig. 25 *Maitre de la Légende de sainte Ursule, Vierge à l'Enfant*, fin du 15^e siècle, 56,2 × 34,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 26 *Jan Gossaert, Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1520, 109,5 × 82 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.