

## DOSSIÊ

---

Victor I. Stoichita

# La «Véronique» de Zurbarán

### Résumé

Francisco de Zurbarán (1598-1964) a peint environ 10 œuvres représentant la Sainte Face dans le cadre de la formule spéciale du "vera icon" appelée « Véronique », qui représente le visage imprimé du Christ sur un voile. Le thème était très en vogue dans l'art des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, mais trois caractéristiques différencient les « Véroniques » de Zurbarán de celles d'autres artistes : la présentation du visage du Christ en trois quarts, son image diffuse et le réalisme accentué du voile. Comment peut-on comprendre ces innovations ? La lacune de sources rend la réponse difficile. Il est néanmoins possible de résoudre la question en unissant les résultats d'une recherche historique à ceux d'une analyse herméneutique de l'image.

### Mots-clés

Peinture. Véroniques. Représentation. Trompe l'œil. Image dans l'image.

Le présent texte est la version actualisé de mon article „Zurbarans Veronica“, paru en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 (1991), pp.190-206. Je remercie Pierre-Yves Theler pour la traduction française.

---

### Como citar:

STOICHITA,Victor I. La « Véronique » de Zurbarán. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-17, jul.-dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.87916>

1. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 112. Voir aussi : N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Mass. 1990, pp.60 et suiv.
2. Je me limiterai ici à citer les textes les plus importants traitant de la situation espagnole: F. Pacheco, *Arte de la Pintura* (1649), éd. par F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, Vol. II, p. 136 ; Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura* (1633), éd. par F. Calvo Seraller, Madrid, 1979, p. 114 ; A. Palomino, *El Museo pictórico y Escala óptica*, vol. III, (1724), Madrid, 1988, pp. 207-208. Pour un bon résumé de la réception artistique de la nature morte en Espagne, voir : B. Wind, *Velázquez's Bodegones. A Study in Seventeenth Century Spanish Genre Painting*, Fairfax, 1987, pp.1-19.
3. Voir: Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664, Catalogo razonado y crítico*, t. I, Madrid, 2009, nos. 34, 35, 36, 37, 38, 85, 110, 251, 258, 259, 260. Pour la datation et l'attribution de ces peintures, voir : M. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, Londres, 1953, pp.147-148 et 169 ; P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique* (1960), Paris, 1988, pp.218-219 ; M. Gregori et T. Frati, *L'Opera completa di Zurbarán*, Milan, 1973, Nr. 73, 74, 75 et 309 ; J. Gallego et J. Gudiol, *Zurbarán 1598-1664*, Barcelone, 1976, pp. 122-123 et 384-385 ; Cat. Expo. *Zurbarán*, Galerie Nationale du Grand Palais, 14 janvier - 11 avril 1988, p.325.
4. Sur cette question, voir les observations capitales de M. L. Caturla, « La Santa Faz de Zurbarán, trompe l'œil à lo divino », in *Goya*, 64-65 (1965), pp.202-205.
5. L'authenticité de l'inscription n'est pas encore prouvée.

Pline l'Ancien considérait la nature morte comme un genre mineur. On trouve dans son *Histoire Naturelle* un jeu de mots entre les termes « rhopographia » (« peinture mineure ») et « rhyparographia » (« peinture sale »). Selon Pline, un des plus fameux «rhyparographoi» de l'Antiquité, Sosos de Pergame, avait réalisé une mosaïque en trompe l'œil qui figurait le sol, sans limites, d'une salle à manger (« asarotos oikos »), une image unissant donc nature morte et illusion optique<sup>1</sup>.

Au 17<sup>ème</sup> siècle, quand la nature morte connut une nouvelle floraison, la littérature artistique se montra très réservée. Les commentaires érudits se référaient toujours à Pline et n'étaient que rarement disposés à inclure le trompe l'œil et la nature morte dans la « grande peinture »<sup>2</sup>.

De ce point de vue, l'œuvre de Zurbarán pose un problème inhabituel: elle comprend une large série de représentations du Christ<sup>3</sup> qui, d'une part, s'inscrivent dans la tradition des images divines « non faites de main d'homme » (« archeiropoita ») et, de l'autre, marquent l'apogée de la peinture en trompe l'œil (fig.1, 2, 6 et 11)<sup>4</sup>.

Comment faut-il l'interpréter ?

Considérons les images du Christ peintes par Zurbarán.

Une dizaine de peintures environ nous est parvenue. Etablir leur chronologie est compliquée, mais l'artiste les réalisa vraisemblablement durant toute sa carrière, avec de larges intervalles de temps entre les différentes productions. Seules deux d'entre elles sont datées: 1631 pour une (fig. 1)<sup>5</sup> et 1658 pour l'autre (fig. 2).

Le tissu blanc neige de la légendaire « Véronique » se détache sur un fond mate et obscur. Il est soit cloué, soit tenu par deux cordes dont les attaches se trouvent hors du champ visuel de l'œuvre. Le tissu se déplie dans une forme presque géométrique et invite le spectateur à contempler l'image centrale du Christ, dont le visage souffrant est toujours représenté de trois quarts.

En observant attentivement les deux peintures datées, on remarque tout de suite à quel point la conception de l'image du Christ est différente. Dans l'œuvre faite en 1631 (fig.1), les traits du visage s'observent sans difficultés et le regard dirigé vers le spectateur est clairement perceptible. Celle de 1658 (fig. 2), quant à elle, réduit le portrait à une tache de couleur rouge carmin. Le visage est devenu une sorte de test de Rorschach, dans lequel le spectateur peut voir ce qu'il souhaite : ici une oreille, là le nez ou les yeux.



**Figura 1.** Francisco de Zurbarán. *La Sainte Face*. 1631, huile sur toile 101 x 78 cm. Madrid, collection privée, anc. Buenos Aires.

A l'inverse, le voile, au réalisme accentué, se détache puissamment du fond neutre. Encore un pas en avant et l'œuvre entière se serait transformée en une pure et simple « nature morte », à savoir la représentation en trompe l'œil d'un bout de tissu.

Trois caractéristiques différencient les « Véroniques » de Zurbarán de celles d'autres artistes : la présentation du visage du Christ en trois quarts, son image diffuse et le réalisme accentué du voile.

Comment peut-on comprendre ces innovations ? La lacune de sources rend la réponse difficile. Il est néanmoins possible de résoudre la question en unissant les résultats d'une recherche historique à ceux d'une analyse herméneutique de l'image<sup>6</sup>.

Il est connu que la légende de la « Véronique » est une variante médiévale de celle d'Abgar, plus ancienne<sup>7</sup>. Les deux légendes expliquent l'apparition du portrait du Christ par impression sur un tissu de lin. L'image « non faite de main d'homme » (« archeiopoiton »), que le Christ lui-même avait envoyé à l'empereur Abgar d'Edesse, montre le visage saint avant la Passion. Le dit « Mandylion » était vénéré comme relique à Edesse, puis à Constantinople et finalement à Rome. Au 13<sup>ème</sup> s., sa renommée en Occident fut cependant éclipsée par l'apparition d'une nouvelle relique connue sous le nom de la « Véronique »<sup>8</sup>. Jusqu'en 1300, il n'y avait pas de différences notables entre les deux portraits du Christ : la « Véronique », à l'instar de l'image d'Abgar, naissait du contact direct entre le tissu et le

6. Pour un contexte plus large voir : Herbert L.Kessler et Gerhard Wolf (éds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologne 1998 et Michele Bacci, *The Many Faces of Christ*, Londres, 2014.

7. Voir principalement: K. Pearson, *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Strasbourg, 1887 et E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899. Voir aussi: P. Pedrizet, « De la Véronique à la sainte Véronique », in *Seminarium Kondakovianum*, V (Prague 1932), pp.1-15 ; A. Katzenellenbogen, « Antlitz, heiliges », in *Reallexikon deutscher Kunstgeschichte*, éd. par O. Schmitt, vol. I, Stuttgart, 1937, pp.732-742 ; A. Chastel, « La Véronique », in *Revue de l'Art*, 40-41 (1978), pp.71-82 ; F. Lewis, « The Veronica : Image, Legend and Viewer », in *England in the Thirteenth Century*, éd. par W. M. Omrod, Evansville, 1985, pp.100-106 et G. Wolf, *SALUS POPULI ROMANI. Die Geschichte der römischen Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990, pp.80-85 et 200-205.

8. Cf. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990, p.246 et suiv. et Gerhard Wolf / Colette Dufour Bozzo / Anna Rosa Calderoni Masetti, *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Milan, 2004.

visage lumineux du Sauveur. Leurs vertus curatrices et apotropaiques étaient identiques. Une différenciation importante survint au début du 14<sup>ème</sup> siècle. A cette époque apparut une nouvelle version de la légende de la « Véronique », qui aura un succès fulgurant : sur le chemin du Golgotha, une sainte femme, mue par la compassion, aurait offert au porteur de la croix son voile afin qu'il puisse se nettoyer du sang et de la sueur que le couvrait. En récompense pour son action charitable, le tissu lui fut rendu avec l'empreinte de la « Sainte Face ». Cette variante connut une diffusion importante au Moyen Âge par le biais des « Mystères » théâtraux<sup>9</sup>. A l'inverse du « Mandylion » d'Abgar, la « Véronique » montre désormais le visage souffrant du Christ. Et si, dans le cas de la première image, l'histoire de ses origines était secondaire, elle est, dans la seconde, un fait essentiel. L'image de la « Véronique », qui se forme au cours de la Passion, est, pour ainsi dire, une « icône » qui, cependant, doit être comprise comme l'« extrait » d'une « narration »<sup>10</sup>. La couronne d'épines, les goûtes de sang et l'expression douloureuse rappellent cette « narration », qui bientôt sera transformée par le voile miraculeux en signe de la Passion dans son intégralité. La différence entre le « Mandylion » et la « Véronique » n'est cependant pas toujours évidente. Dans cette dernière image, le visage immortel du Christ est fréquemment visible et - jusqu'à Zurbarán - il apparaît toujours en vision frontale.

9. E. Mâle, *L'Art Religieux à la fin du Moyen-Age en France* (1908), Paris, 1949, p.64.

10. À ce sujet, voir: S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*, Abo, 1965, p.70 et H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981, p.201.

**Figura 2.** Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face*, 1658, huile sur toile, 105 x 83 cm, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.



La représentation en trois-quarts de Zurbarán s'écarte de la tradition. L'inclinaison de la tête, perceptible dans l'empreinte sur le voile, fait écho aux origines narratives de l'image : elle se présente explicitement comme une prise de vue instantanée d'un moment de la Passion. Cerner le point de départ de cette évolution n'est pas facile. Si nous prenons en considération les diverses représentations narratives de la légende de la « Véronique », la complexité de sa genèse picturale est évidente.

Deux exemples peuvent l'illustrer.

Un maître de la Basse-Rhénanie ou de la Westphalie a placé au centre de son « Portement de Croix » la rencontre entre le Christ et Véronique (fig. 3). L'impression de la « Sainte Face » a visiblement déjà eu lieu, étant donné que le visage du Christ apparaît sur le linge tenu par la pieuse femme. Néanmoins, celui-ci est avant tout une reproduction du « Mandyllion » conservé à Rome (fig.4), et ne peut être considéré comme une reproduction fidèle des traits faciaux du porteur de la croix, éreinté et accablé par le poids de son fardeau. Il convient de noter également le geste de la sainte femme qui, au lieu de dévoiler au spectateur la « vraie image », la couvre partiellement de son bras gauche. Il ne s'agit en aucun cas d'un hasard. Le bras de la femme doit être compris comme un geste de censure qui oblige le spectateur à recréer, en imagination et à partir du porteur de la croix, le portrait du Christ, substituant de cette façon à l'antique modèle du « Mandyllion » une nouvelle image intérieure<sup>11</sup>. Cette dernière pourrait présenter le visage souffrant vu de trois-quarts.

Une autre source, contemporaine cette fois-ci à Zurbarán, confirmerait cette hypothèse : l'ouvrage de Jérôme Nadal *Evangelicae Historiae Imagines* (Anvers 1593/1606). Les *Imagines* était un livre de méditation qui, en raison de sa rhétorique visuelle élaborée, influença non seulement la peinture espagnole du 17<sup>ème</sup> s., mais également celle de l'Europe entière<sup>12</sup>. Le Nouveau Testament y est reproduit en 153 scènes, chacune d'entre elles comportant plusieurs séquences. Chez Nadal, la « Montée au Clavaire » se divise en trois stations (les *Imagines* 124, 125 et 126). Dans la dernière (fig. 5), l'épisode de la « Véronique » a sa propre séquence, signalée par la lettre D. Celle-ci montre précisément la naissance de l'image miraculeuse, et s'appréhende uniquement au sein d'un contexte narratif. Néanmoins, dans cet ouvrage, l'épisode acquiert également le statut d'une scène autonome.

Les « Adnotationcula » placées sous la représentation en facilitent la compréhension. Nous apprenons ainsi que le Christ, sous le poids de l'instrument de son supplice, s'effondre, et que Simon de Cyrène lui vient en aide (A) et porte la croix (B) afin que le condamné puisse se reposer (A). La séquence C montre les femmes de Jérusalem suivant le Christ et la D, finalement, une d'entre elles – son nom n'est pas mentionné – qui lave le visage du Christ (« vultus ») avec son linge

11. Je dois cet exemple à F. Thürlemann, « Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol.19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini », in *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, éd. par W. Kemp, Munich, 1989, p.114, note 33. Le motif de la censure apparaît également, sous une autre forme, dans d'autres images (cf.: La Via Crucis de Jan Provost, planche dans : M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leiden/Bruxelles, 1973, vol. IX, 2, Nr. 147)

12. Cf. M. Nicolau, S. I., *Jerónimo Nadal, S.I. (1507-1580). Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid, 1949, pp.114-189; A. Rodríguez de Ceballos, « Las 'Imágenes' de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma », in *Traza y Baza*, 5 (1974), pp.77-96 ; T. Buser, « Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome », in *The Art Bulletin*, 58 (1976), pp.424-433 ; D. Freedberg, « A Source for Rubens's Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin : a Case Study in the Response to Images », in *The Burlington Magazine*, CXX (1978), pp.432-441 ; D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/Londres, 1989, pp.181-182.

(« linteo »), acte par lequel le portrait du supplicé (« eius effigiem ») se transfère (« refert ») sur le tissu. Cette dernière affirmation des « Adnotationcula » reste cependant absente de preuve visuelle : la position du voile ne nous permet pas de vérifier si, ou sous quelle forme, la « Sainte Face » a pu s'y imprimer. Sans aucun doute, la planche favorise cependant cette hypothèse, dans la mesure où elle nous présente la tête du Christ de manière similaire à l'effigie souffrante. Les « Adnotationcula » elles-mêmes reviennent à la figure du porteur de la croix. Le lecteur (ou le spectateur) se doit d'observer encore une fois, après la séquence de la « Véronique » (D), le visage du Christ (A) : s'adressant aux femmes éplorées, Jésus dit « ne pleurez pas ».

**Figura 3.** Maître anonyme de la Rhénanie ou de la Westphalie, *Le Portement de croix*, XVe siècle, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.



Ainsi, la narration visuelle se conclut dans une forme doublement codifiée. En premier lieu, le discours relaté par les « Adnotationcula » (« ne pleurez pas ») contient une indication nécessaire à la réception de l'image : devant la représentation de la Passion - et le portrait du Christ qui résulte de sa narration - il ne faut pas pleurer. La tête du Christ n'est tournée ni vers les femmes éplorées (C), ni vers la sainte femme Véronique (D) ; elle se trouve à mi-chemin entre C et D, ou, en d'autres mots et en dépit de l'action, face au spectateur/lecteur. Celui-ci est ainsi invité à un exercice spirituel : avec l'aide de son imagination, il se doit de transférer, lui-même, le visage du supplicé sur le voile dissimulé. Le texte du jésuite Nadal est sans équivoque à ce propos<sup>13</sup>.

13. *Placuit Deo ut Christi apertus vultus mundo ostenderetur quam erat visurus omnis oculus, & qui eum pupugissent, cum veniret in nubibus. Euge beata mulier, applica faciei IESU linteum tuum, ipse te invitat libenter, sinit se a te tangi & mundari, in tuum cor suos oculos illos misericordiae conijcit, illi primum suam effigiem suavissime imprimit, deinde linteo.* (J. Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Anvers, 1596, p.342).

Revenons aux œuvres de Zurbarán (fig. 1, 2, 6, 11). En comparaison avec les « Véroniques » antérieures - mais également postérieures - peintes par

d'autres maîtres, elles dénotent, comme nous l'avons déjà indiqué, un caractère exceptionnel. A l'inverse de la représentation frontale, le profil de trois-quarts rend sensible l'évènement qui contribue à la naissance de l'image. Ce nouveau motif doit être compris avant tout comme le résultat de l'investigation faite par Zurbarán sur l'origine « vraie » de la « Véronique ».

Cependant, l'intérêt de Zurbarán ne réside visiblement pas dans la narration, mais bien dans la présentation de l'image miraculeuse. Si nous confrontons sa série de peintures avec celles réalisées dans d'autres pays catholiques à la même époque (fig. 7 et 8), comme par exemple les œuvres de Domenico Fetti (vers 1626) ou Philippe de Champaigne (1660), il est évident que, en dépit de quelques différences, le recours au trompe l'œil est considérable. Aussi bien chez Fetti (fig. 7) que chez Champaigne (fig. 8), le visage du Christ apparaît flottant, comme en apesanteur, à l'extérieur du voile<sup>14</sup>. Chez Philippe de Champaigne, les goûtes de sang franchissent également la frontière esthétique de la représentation, augmentant ainsi considérablement l'effet produit sur le spectateur<sup>15</sup>. A l'inverse, Zurbarán insère la « Sainte Face » au sein du voile, l'imprégnant dans le tissu. C'est le support de l'image (le voile) qui surgit en trompe l'œil, et non l'image (le portrait du Christ).

Cette différence évidente entre image et conception du portrait trouve sa confirmation théorique dans le traité le plus important de la Contre-Réforme sur la question des images : *le Discorso intorno alle imagini sacre e profane* du cardinal Gabriele Paleotti (1582).

Comme dans le cas du portrait envoyé à d'Abgar, l'« Archeiropoiton » peut, selon Paleotti, être « imprimé » (« impresso ») sur un tissu, mais peut également s'« exprimer » (« espresso ») de celui-ci, à l'exemple de la « Véronique »<sup>16</sup>. Quelques décennies plus tard (les œuvres présentées ici en témoignent), cette distinction entre portrait « impresso » et portrait « espresso » devient un instrument du langage artistique de l'époque.

Une autre raison, plus concrète, de l'apparition estompée du Christ sur le voile de Zurbarán prend sa source dans le contexte artistique et religieux du 17<sup>ème</sup> siècle en Espagne. L'original de la « Véronique », selon la tradition conservée à Saint-Pierre de Rome, fut, comme on le sait, dérobée durant le Sac de Rome (1527)<sup>17</sup>. Quand la relique réapparut par la suite, dans des circonstances peu claires, elle avait beaucoup perdu de son prestige alors que, parallèlement, les textes apocryphes de la Passion diffusaient la légende du pli tripartite de la « Véronique », et des trois images qui en résultèrent. Outre Rome, Jérusalem et Jaén, en Espagne, avaient ainsi le privilège de posséder un original de valeur identique<sup>18</sup>.



Figura 4. Le Mandylion, réplique du XIII<sup>e</sup> siècle du mandylion d'Edesse, San Bartolommeo degli Armeni.

14. Sur la tradition de ce motif, cf. : H. Belting, *op. cit.*, p.478.

15. Louis Marin a analysé la « Véronique » de Champaigne dans plusieurs essais, notamment : « Figuralité du Visuel : la Véronique ou la question du Portrait à Port-Royal », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35 (1987), pp.51-65.

16. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582), in: P. Barocchi (éd.), *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Vol. II, Bari, 1961, p.243 et p.349.

17. Cf. A. Chastel, *The Sack of Rome*, Princeton, 1983, pp.104-105.

18. Cf. E. von Dobschütz, *op. cit.*, p.225. Pour la réception de cette légende en Espagne, cf.: F. Pacheco, *op. cit.*, vol. I, pp.190-192; V. Carducho, *op. cit.*, p.372; A. Palomino, *op. cit.*, vol. I, pp.249-250.

## Dossier

**Figura 5.** Hieronymus Wierix, *Le portement de Croix*, Hieronymus Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, fig. 126, Anvers, 1593 / 1607.



Par chance, nous disposons d'une source écrite qui se réfère en détails au suaire conservé dans la ville andalouse (fig. 9) : les *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo* de Juan Acuña de Adarve (Villanueva, 1637). Les chapitres centraux de cet ouvrage, peu pris en considération par la recherche académique, englobent toute la problématique de l'image sacrée contemporaine à Zurbarán. L'auteur s'occupe surtout de la question de l'authenticité de la relique de Jaén<sup>19</sup>. aspect secondaire pour notre analyse. A l'inverse, la forme et la manière avec lesquelles Acuña de Adarve insiste sur les caractéristiques de l'image miraculeuse, en particulier la représentation du visage souffrant du Christ, revêt un rôle fondamental. Fait remarquable, les *Discursos* n'offrent cependant pas une description directe de la « Véronique ». Ils proposent avant tout au lecteur de comprendre plutôt que de contempler, comme s'il n'y avait plus grand-chose à voir dans la sainte image. Selon Acuña de Adarve, le voile se conserve sous clés dans le tabernacle, près du Saint-Sacrement. La contiguïté avec ce dernier est justifiée par leur nature et fonction communes, à savoir montrer la présence réelle du Christ : « le visage dans le voile, le corps dans le pain »<sup>20</sup>.

Durant l'année, le reliquaire reste fermé. Pour parvenir à la « Véronique », pas moins de 4 coffrets (« Arcas ») emboîtés doivent être ouverts, et son exposition aux fidèles a lieu uniquement le Vendredi saint<sup>21</sup>. A cet égard, les *Discursos* sont

19. J. Acuña de Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva, 1637, passim.

20. Ibid., pp.210r et suiv.

21. De nos jours, la monstration a lieu chaque vendredi, à 12h.



**Figura 6.** Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face*, huile sur toile, 70 x 51,56 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

une source importante sur la présentation de l'image. L'ostentation (« ostensio ») de la « Véronique » rappelle la Passion dans son intégralité, et l'exposition de la face souffrante provoque la « compassio » du public. Comme dans les *Imagines* de Nadal (par ailleurs amplement citées par Acuña de Adarve), les spectateurs sont éplorés, mais la consolation du Christ, le rhétorique « ne pleurez pas », ne suit pas. Parallèlement, on chante une litanie dont les vers peuvent être compris comme un répertoire métaphorique du visage souffrant de la « Véronique ». Cette litanie, véritable pendant de l'hymne plus ancien de l'*Ave facies praeclara*, doit également être vue comme un signe facilitant la perception de la relique, respectivement de l'image. Les fidèles, qui, en raison de la distance et de la foule, ne pouvaient contempler l'image, prenaient ainsi connaissance, d'une part, du sujet sur le voile : un portrait du Christ défiguré (« desfigurado »), pâle (« sin color ») et caché (« escondido ») et, d'autre part, la façon dont il convenait de comprendre cette image : une « figure de substance divine » (« figura de la sustancia de Dios ») et un « rappel de notre rédemption » (« memoria de nuestra Redención »)<sup>22</sup>.

Acuña de Adarve n'était pas un théoricien de l'Art, mais un historien de l'Eglise. Si on essaye cependant de lire son traité dans le contexte de la littérature artistique de son temps, il est possible de se faire une idée relativement claire des attentes du public espagnol confronté à l'image sainte. On y trouve une description du suaire aux accents expressionnistes : il ne fut pas créé avec des couleurs

<sup>22</sup> J. Acuña de Adarve, op. cit., p. 255r. (Sur la tradition de ces hymnes, cf. : S. Corbin, « Les Offices de la Sainte Face », in *Bulletin des Études Portugaises*, N. F., XI (1947), pp.1-62).

## Dossier

23. Ibid.: « El rostro de Christo N. Señor quedó impreso en el lienzo de la Verónica, qual estava de presente, conviene a saber disfigurado, y lleno (de) cardenales, sudor, y sangre, y tal, que lo desconocían los que le avian visto antes de su passion (p.233v) »

**Figura 7.** Domenico Fetti, *La Sainte Face*, avant 1622, huile sur bois, Washington DC, National Gallery of Art.

normales, mais avec la salive, la sueur et le sang qui couvraient le visage du Christ<sup>23</sup>. Ainsi s'accomplit la prophétie d'Isaïe : «... sans beauté ni éclat pour attirer nos regards, et sans apparence qui nous eût séduits; objet de mépris, abandonné des hommes, homme de douleur, familier de la souffrance, comme quelqu'un devant qui on se voile la face, méprisé, nous n'en faisons aucun cas »<sup>24</sup>.



et « Como pues Christo no avía de retratar con su sacro sudor, y sangre tan al vivo su rostro en el lienzo de la muger Verónica, que no quedasen en el impressas todas las señales de lástimas, sangre, y cardenales, que en su rostro llevaba impressa? Y tal se muestra la Santa Verónica de Jaen, y tan desfigurada, que opareze un bosquejo, porque es viva estampa de santo rostro de Christo en el estado, que iva a padecer, tan desfigurado ; que los que antes le avian visto, le desconocían, y echavan menos, como si no la viessen » (p.234r).

24. Isaïe, 53, 2-3 cité par J. Acuña de Adarve, *op. cit.*, p.234r. Sur la tarditon de la polymorphie du Christ, de sa indignité physique, voire de sa laideur, voir les belles pages de Gilbert Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, pp.182-201.

Le lecteur avisé peut déceler dans ces déclarations deux connotations : une image de salive, sueur et sang peut être perçue comme un exemple pertinent de ce que Pline appela pour la première fois « peinture sale » (« rhyparographia »), concept repris par la suite dans nombre de traités. Cependant, vu qu'il s'agit d'une image du Christ, plus précisément de l'Image du Christ, la tension entre la matière et le contenu de l'image est essentielle.

La prophétie d'Isaïe citée par Acuña de Adarve détient une signification importante. D'une part, elle établit un pont avec l'Ancien Testament. D'autre part, elle thématise, indirectement, la contemplation étrange du Christ au visage bafoué : son aspect, difficilement supportable, pousse le spectateur à couvrir son propre visage pour éviter la cruauté de l'image. Fait ainsi son apparition la dialectique voilement/dévoilement, un concept fondamental dans l'art et la littérature artistique espagnols de l'époque. La « Véronique » peut également être perçue sous une double angulation : un voile qui « couvre » et un voile qui « découvre » (qui montre). Le motif est d'autant plus important qu'il développe

et enrichit un topos antique. Selon Pline l'Ancien, le peintre Timanthes, incapable de reproduire la douleur d'Agamemnon face au sacrifice d'Iphigénie, aurait recouvert le visage souffrant du père avec un voile<sup>25</sup>. Dans la littérature espagnole, cette histoire est fréquemment citée afin de mettre en évidence les possibilités limitées des médiums artistiques pour exprimer les affects. Nous trouvons même chez le plus important théoricien espagnol de l'image sacrée, Francisco Pacheco un poème sur le « voile ingénieux » (« ingenioso velo »)<sup>26</sup>.

Il est difficile de concevoir que les images de Zurbarán se soient développées indépendamment du culte très populaire de la « Véronique » de Jaén, bien que leur rapport à la relique du culte (fig. 9) pose certains problèmes. Vu que la représentation du motif change d'une image à l'autre, il s'agit avant tout de « variations » autour d'un même thème, fait visible si nous observons l'ensemble de la série.

Il devient nécessaire de se tourner vers le public auquel ces images étaient destinées. Dans son *Discurso*, Acuña de Adarve mentionne également les copies de la « Véronique » faites de main d'homme et leurs effets. Ainsi, une religieuse, Juana de la Cruz, qui priait devant une de ces représentations (« una Veronica hecha por mano de artefice »), vit soudain la « Sainte Face » s'animer, sortir du tissu pour lui parler et finalement retourner dans son support<sup>27</sup>.

Nous avons ici affaire à un topos récurrent depuis le Moyen Âge dans la tradition visuelle européenne : l'image comme intermédiaire de l'expérience visionnaire. Cette dernière doit cependant, dans notre cas, être comprise dans un contexte plus large : Juana de la Cruz a, peut-être, eu une sorte d'hallucination provoquée par une copie de la « Véronique ».

On peut supposer que l'image contemplée par la religieuse ne ressemblait pas aux œuvres de Zurbarán (fig. 1, 2, 6 et 11), mais plutôt à celles de Domenico Fetti ou de Philippe de Champaigne (fig. 7 et 8), dans lesquelles domine le trompe l'œil. En Espagne, ces images de la « Véronique », propres à susciter des visions, étaient célèbres, à l'exemple de celles du Greco à la fin du 16<sup>ème</sup> s. ou d'un maître andalou œuvrant dans l'entourage de Zurbarán au 17<sup>ème</sup> s. (fig. 10). Leur antécédent était certainement la « Véronique » de Jaén (fig. 9), bien que le statut actuel de cette dernière ne permette que difficilement d'émettre un jugement<sup>28</sup>.

Si l'on compare ces images (fig. 7, 8 et 10) avec celles de Zurbarán, on obtient peut-être même les deux pôles de l'expérience visionnaire : d'un côté la figure qui s'« imprime », de l'autre celle qui s'« exprime ». En considérant cette relation, la « Véronique » illustre un point à la fois culminant et paradoxal : l'image est un voile; le voile montre, dissimule ou pourrait dissimuler; il se présente comme support de l'image; la « figure » (le portrait) devient le « fond » et le « fond » (le voile) devient la « figure ».

25. Pline l'Ancien, op. cit., XXXV, 73 (...*patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere.*) et F. Pacheco, op. cit., Vol. II, p.156 (...  *cubriendo con el velo el rostro del doloroso padre por no poder expresar la grandeza del sentimiento.*).

26. F. Pacheco, op. cit., Vol. II, p.156. A l'inverse, la « peinture divine » est un art du dévoilement. La « Véronique » ne cache pas, elle montre. Un deuxième



Figure 8. Philippe de Champaigne, *La Sainte Face*, vers 1660, eau-forte, Paris, Bibliothèque Nationale.



Figure 9. *La Sainte Face*, Jaén, Cathédrale.



Figura 10. Maître andalou, *La Sainte Face*, huile sur toile, 100 x 82 cm, Milwaukee, Art Center.

motif apparaît ainsi, qui définit typologiquement le jeu de voilement/dévoilement comme une dialectique. Son antécédent est le rideau du Temple, qui gardait l'accès au Saint des saints (2 Chr. 3, 14 ; Lv. 16, 2 12-15 ; Sir. 50, 5f. ; Hebr. 9) et qui, à certaines occasions, venait recouvert de sang sacrificiel (Lv. 4, 6, 17). Selon Matthieu (27, 51), ce rideau se déchira à la mort du Christ, signe de la fin de l'ancien culte (cf. J.-K. Eberlein, *Apparitio Regis-Revalatio Veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982, pp.83-94). Selon des commentaires plus tardifs, il fut remplacé par la « Véronique », qui n'interdit plus l'accès à Dieu mais, au contraire, le facilite (cf. C. Brunus, *De Imaginibus*, Mainz, 1548, p.122 et Vicente Carducho, *op. cit.*, p.355 et 373).

27. J. Acuña de Adarve, *op. cit.*, p.233r : « ... un día de la Semana santa después de averse açotado con cadenas de hierro, como lo tenía de costumbre, estando postrada en tierra delante de una Verónica, dixo: o mi dulce Iesu Christo, suplicóos Señor por los méritos de vuestra sagrada pasión, que merezca yo ser vuestra esposa, y entrar en religión, para que libre de las cosas del mundo, mejor pueda entregarme toda a vas bien, Redentor de mi alma. Y diciendo ésto, se mudó la santa Verónica, y transformó en el rostro hermosísimo de N. Señor Iesu Christo, tan vivo (a su parecer) como si estuviera en carne passible y mortal, y tales cosas dixo viendo a su, Redentor desta suerte, tales fueron sus lágrimas,

Le voile déplié devant les yeux du spectateur, et dans lequel le visage pâle du Christ apparaît, semble ainsi être une solution visuelle propre à Zurbarán. Il s'agit, vraisemblablement, de la dernière conséquence des polémiques autour de la « Vraie Icône », caractéristiques de la Réforme et de la Contre-Réforme.

Luther, déjà, avait contribué au débat autour de la relique romaine, conservée à Saint-Pierre. Selon lui, cette dernière n'était qu'une mise en scène d'un bout de tissu, cloué à un panneau de bois rectangulaire recouvert à son tour d'un autre tissu. En réalité, le tissu ne montrait « rien »<sup>29</sup>. A l'inverse, les milieux de la Contre-Réforme considéraient positivement l'illusion suscitée par l'« archeiopoiton » et ses copies, comme en témoignent les œuvres de Fetti (fig. 7), du Greco ou de

Philippe de Champaigne (fig. 8).

La solution de Zurbarán semble être la conséquence logique d'une prise de position critique vis-à-vis de cette polémique et, pour cette raison, son utilisation du trompe l'œil mérite un approfondissement.

La représentation en trompe l'œil est perçue comme l'aboutissement de la réalité picturale. Selon la légende de la « Véronique », la figure n'était cependant pas une image peinte, mais un « portrait miraculeux ». En tant qu'« œuvre divine » et « autoportrait » du Christ, elle s'impose donc comme une image au caractère surnaturel.

Dans la littérature artistique espagnole du 17<sup>ème</sup> s., on ne trouve que peu de commentaires sur ces légendaires images christiques<sup>30</sup>. Elles sont toutefois utilisées comme témoignages des « origines divines » de la peinture. En même temps, les auteurs espagnols réactivent également les topoi antiques sur l'art pictural, comme si celui-ci avait deux racines aux origines mythiques, l'une sacrée et l'autre profane.

Il convient de noter comment Pacheco, dont le traité sur *l'Arte de la Pintura* (1649) décrit au mieux la situation artistique sévillane à l'époque de Zurbarán, se réfère aux expériences célèbres de Zeuxis et de Parrasios. Il cite et commente avec insistance les anecdotes de Pline sur l'œuvre de Parrasios qui ne représentait rien d'autre qu'un bout de tissu<sup>31</sup>. Cette image trompa – comme on le sait – même le peintre Zeuxis, qui était convaincu que le rideau peint était réel et se trouvait devant l'image pour couvrir cette dernière.

Dans son commentaire, Pacheco joue avec les concepts de « toile » et de « voile » (« lienzo » et « velo ») et leurs relations mutuelles<sup>32</sup>. Dans un sonnet dédié au même sujet, le voile trompeur (« el mentido velo ») est loué comme la prestation la plus élevée d'un peintre<sup>33</sup>. Ce motif se retrouve fréquemment dans d'autres productions littéraires espagnoles consacrées à l'Art<sup>34</sup>.



**Figura 11.** Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face*, huile sur toile, 104 x 84 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

L'exégèse catholique entreprend une seconde démarche. De façon surprenante, c'est elle et non la littérature artistique qui associe l'anecdote du trompe l'œil à la symbolique chrétienne. Ainsi, l'ouvrage de José de Barcia y Zambrano *Despertador Cristiano, divino y eucharístico* (1695) établit un parallèle précis entre l'artifice de Parrasios et la vérité cachée-dévoilée de l'Eucharistie. L'œuvre de Parrasios n'était que l'image d'un voile. L'Ostie est à la fois une représentation du Christ et le Christ en personne. Elle s'apparente à une toile sacrée (« *sagrado lienzo* »), sur laquelle se trouve un « *voile blanc de pain* » (« *un velo blanco de pan* »). L'Ostie (« *velo de pan* ») est le visible immédiat, et derrière le « *voile de pain* » se cache la Vérité. En effet, ce qui s'offre à notre vue (le voile/le pain) n'est autre que le corps du Messie. L'Ostie (le voile) renferme l'image christique tout en étant le Christ lui-même<sup>35</sup>. A ce stade de notre analyse, il devient nécessaire de rappeler le contexte dans lequel la « Véronique » de Jaén était conservée. Selon Acuña de Adarve, elle reposait durant l'année dans un tabernacle, près du Saint-Sacrement, emplacement justifié par le fait que sur le tissu se trouve le visage du Christ et dans le pain son corps (« *en lienço el rostro, el cuerpo en pan* »)<sup>36</sup>. Si, au 17<sup>ème</sup> s., ces équivalences (l'Ostie comparée au voile de Parrasios et la « Véronique » avec l'Ostie) existaient réellement, nous pouvons conclure que la « vraie icône » joue le rôle d'intermédiaire entre le trompe l'œil et le Saint-Sacrement.

Nous pourrions nous arrêter ici, mais plusieurs questions nécessitent encore des réponses. Entre autres, le problème présenté par la dernière « Véronique » de Zurbarán, qui semble contredire le caractère purement sacré de l'icône.

tales sus congojas y ansias nacidas de tando amor, que el mismo Señor la consoló, prometiéndole recibirla por su esposa, y traerla a la religión con que su parte se ayudasse ella, y hiziesse lo que pudiesse. Dichas estas palabras, la Santa Verónica se torno a su ser ... ». Pour la signification de cet épisode dans le contexte de l'expérience mystique visionnaire, je me permets d'envoyer à mon ouvrage *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'Or*, Paris, 2011, pp.80-85.

28. Concernant l'impact de la « Sainte Face » de Jaén sur le spectateur, une source, plus tardive, est à ce titre particulièrement intéressante : Lord Blayney, *Reise durch Spanien und Frankreich, während seiner Gefangenschaft in den Jahren 1810 bis 1814*, Leipzig, 1815, pp.78-79. Nous citons ici la version allemande (la version anglaise est de 1814) : « Jaén ist eine Mittelstadt von 8 bis 10 000 Einwohner (...). Unterwegs hatte ich in vielen Häusern einen ganz sonderbar gestochenen Christuskopf gesehen; es waren Kopien von einem Gemälde dieser Hauptkirche, welches der Dechant so artig war, auf mein Ersuchen mich sehen zu lassen. Er entfernte sich einige Minuten, kam dann in seiner Amtstracht, von zwölf Priestern, mit brennenden Wachsackeln auf großen goldnen Leuchtern begleitet, zurück. Nachdem eine Messe gelesen war, wurden zwei kleine Thürflügel andächtig aufgethan und bei einiger Kerzen Licht sah ich in einer Vertiefung eine düstere Vorstellung des Kopfes und Halses unseres Heilands so

## Dossier

**Figura 12.** Jacopo de' Barbari, *Nature morte*, huile sur bois, 52 x 42,5 cm, Munich, Alte Pinakothek.



unnachahmlich ausgeführt, daß mich ein unbeschreiblicher ehrfürchtiger Schauer überfiel. Diese Augen schienen in die innersten Tiefen der Seele zu dringen und das Ganze war so lebendig, das, wenn irgendetwas, dieß Gemälde ganz gewiß die abergläubische Verherung körperlicher Darstellungen der Gottheit entschuldigen könnte. Die Krone des Hauptes ist verschleiert, das Gemälde in einem Rahmen aus gediegenem Golde, mit Diamanten und Smaragden von unermeßlichem Werth befaßt. »

29. « Gleichwie sie mit der Veroniken auch tuun, geben für, es sei unserers Herrn Angesicht in ein Schweisstüchlin gedruckt, und ist nichts, denn ein schwarz Bretlin viereckt, da hängt ein Klaretlin (Schleier) für, darüber ein anders Klaretlin, welches sie aufziehen, wenn sie die Veronika weisen; da kann der arm Hans von Jenä nicht mehr sehen, denn ein Klaretlin für ein schwarzen Bretlin: das heisst die Veronika geweist und gesehen. » (Luther, *Wider das Papsstum zu Rom, vom Teufel gestiftet*, 1545, apud E. von Dobschütz, *op. cit.*, p.282).

30. Cf. Pacheco, *op. cit.*, Vol. 1, p.191; Carducho, *op. cit.*, p.355; Palomino, *op. cit.*, Vol. 1, p.250.

31. Pacheco, *op. cit.*, Vol. 1, p.471.

32. Ibid. p.471: « Zeuxis dixo a su competidor Parrasio levantase el lienzo, o el lo fuese a levantar, teniendo el pintado por natural, pareciéndole que debaxo de aquel velo estaba la

Dans cette image (fig. 2), les dimensions du tissu blanc sont si réduites que le fond, peint en rouge-brun, tend à se confondre avec la planche de bois. Le portrait du Christ s'est dissous, et l'effet de trompe l'œil du tissu s'accroît en raison du contraste fort avec le fond obscur. Une illusion analogue s'observe dans la représentation d'un billet peint sur le support comme s'il s'agissait d'un collage. Celui-ci, à l'instar du voile, attire et trompe le regard, mais qu'ont-ils d'autres en commun ? L'un est le support d'une image, l'autre d'une inscription sur laquelle on peut lire « Fran<sup>co</sup> de Zurbarán 1658 ».

La signature et la date se trouvent ainsi dans l'image. Elles ne sont pas simplement insérées, mais bien « représentées », et possèdent ainsi un statut analogue à celui du tissu peint. Le paradoxe ne s'arrête pas là : le billet, qui suit la tradition du « cartellino »<sup>37</sup>, ne se contente pas de signer la représentation du suaire, mais se réfère à l'ensemble de l'image, une image dont il est lui-même partie intégrante. L'objet principal de l'œuvre est une « image » qui, selon la tradition, ne fut pas « faite de main d'homme ». Sans aucun doute, l'association d'une signature à un « archeiropoiton » pose un problème difficile. L'image de Zurbarán n'est cependant pas un « archeiropoiton », mais la « représentation d'un archeiropoiton » : la représentation d'une représentation. Nous disposons d'informations sur sa datation, 1658, ainsi que sur son créateur, Francisco de Zurbarán.

Ce n'est pas la première fois qu'un peintre signe une image « non faite de main d'hommes »: Van Eyck l'avait déjà fait<sup>38</sup>, de même que le Greco<sup>39</sup>, et Dürer, lui aussi, a développé cette idée<sup>40</sup>. La présence du *cartellino* et du suaire au sein du même niveau de réalité est cependant une nouveauté<sup>41</sup>, bien que relative : les natures mortes en trompe l'œil recouraient déjà à cette virtuosité artistique (fig. 12). Mais que signifie l'insertion de ce jeu entre réalité et illusion dans le contexte de la peinture religieuse?



pintura... »

33. Ibid. p.472.

34. Voir: H. Schulte, *El Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München, 1969.

35. « Zeuxis, aquel Pintor célebre de la Antigüedad, deseoso de ganar los aplausos de primero, vino à pública competencia con Parasio, que era Pintor insigne <...>. Pinto Zeuxis unas frutas, tan al natural, y con tan buen

**Figura 13.** David Teniers II, La Galerie de peinture de Léopold-Guillaume à Bruxelles, huile sur toile, 95 x 126 cm, Schleissheim, Staatsgalerie.

Les « Véroniques » de Zurbarán se trouvent à la frontière entre l'« ère de l'Image » et l'« ère de l'Art »<sup>42</sup>. Comme nous l'avons déjà montré, l'illusion optique est notamment la conséquence d'une réflexion profonde sur l'effet de l'image sacrée et sur le rapport entre l'image et le Saint-Sacrement. La « maîtrise » du peintre – son art – est ici mise au service de la Foi. Francisco Pacheco (1638) l'avait déjà clairement exprimé: au travers de nouveaux artifices (« mejor luz de arte »), il est possible et nécessaire de renouveler et régénérer les croyances anciennes<sup>43</sup>. Ainsi, la méthode du trompe l'œil remplit un rôle profane et sacré : elle est utilisée pour indiquer la personnalité d'un artiste, à l'instar de la « Véronique » de 1658 (Fig. 2), ainsi que pour renouer avec la vraie Foi.

Il est opportun de consacrer encore quelques lignes à la réception de ces œuvres. Les sources écrites et visuelles du 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> s. nous informent sur la présence d'images de la « Véronique » dans les collections privées<sup>44</sup>. Elles sont représentées dans les tableaux de David Teniers (fig. 13), et plus tard dans le *Prodromus zum Theatrum Pictorium*<sup>45</sup> (fig. 14). Dans le contexte des galeries de

sucesso, que puestas en público en el teatro, bolaron muchas aves à comerlas <...>. Ea, Parasio (dezia lleno de vanidad à su competidor) yà has visto que aun lo irracional me anuncia victorioso: veámos lo que as pintado. Avia Parasio traído al certamen un lienzo hermoso, en que pintó un velo con tal pro<p>riedad, que creyendo Zeuxis que ocultava alguna pintura, in<v>itava à Parasio que la descubriese. Corre, corre esse velo (dezia) à ver si lo que oculta puede competir con las frutas de mi lienço. Aqui fue (dize Plinio) quando reconociendo que era un velo solo, el mismo Zeuxis se confesó vencido de Parasio <...>. Vencio (Fieles) Parasio con el velo, al que juzgó vencer con el engaño de las aves. Pues aora. Que haze el mundo en estos días, sinó pintar, como Zeuxis, variedad de frutas, que vistas de los mundanos, buelan à comerlas, juzgando hallar en ellas la satisfacción cumplida de sus deseos. Y à con ésto se imagina victorioso en la competencia. Pero pintor más diestro Jesu-Christo, pone à vista del teatro

## Dossier

**Figura 14.** Franz von Stappaert et Antonius von Prenner, *Page du Prodromos Theatrum Artis Pictoriae*, Vienne, 1735.



aquel hermoso velo de pan, para triunfar de el mundo en este certamen, mejor que triunfó de Zeuxis Parasio. Lleguen, lleguen à este teatro los hombres. Qué miran en el profano lienço del siglo? Frutas aparentes, honras, riquezas, gustos, que engañan à las aves ignorantes; pero digan las aves mismas, si quando más desaladas por essas frutas, han hallado en ellas alguna satisfacción? Su experiencia misma les dirá su engaño. Que miran en el sagrado lienço de aquel viril? Un velo blanco de pan. Pensarán los sentidos que se oculta la substancia de Pan debaxo de aquel velo. Pues substancia de pan no puede presumir victorias a vista de las frutas del mundo. Aguardad, dize Jesu-Christo: que lo que veis es solo un velo de pan; pero no es pan, sino mi verdadera Carne y sangre <...>» (José de Barcia y Zambrano, *Despertador Christiano, divino y eucharístico*, Madrid, 1692, pp.241-242).

36. Voir supra, note 20.

37. Cf. Z. Wazbinski, « Le « Cartellino ». Origines et avatars d'une étiquette », in *Pantheon*, XXI (1963), pp.278-283 et H. U. Asemissen, *Ästhetische Ambivalenz. Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei*, Kassel, 1989, pp.19 et suiv. Pour la question de l'intégration de la signature de l'artiste, cf. V. I. Stoichita, « Nomi in cornice », in M. Winner (éd.), *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk*, Weinheim, 1992.

38. Les deux panneaux de Van Eyck représentant la « vraie icône » sont signés et datés sur le cadre, donc en

peintures, ces œuvres étaient certainement considérées comme de purs chefs-d'œuvre. Les commentaires à leur sujet avaient peu à faire avec l'histoire de la Passion ou la symbolique eucharistique. Elles donnaient plutôt lieu à des observations d'ordre esthétique comme « représentation en trompe l'œil », « art et illusion », voire « original et copie » ou « portrait et ressemblance »<sup>46</sup>. Au final, la « Véronique » n'est qu'une image, insérée dans un système de représentations dont le fondement était l'« Art ».

dehors du champ de l'image, cf. H. Belting, *op. cit.*, p.480.

39. La « Véronique » du Greco, peinte vers 1577-1578 et conservée dans la Collection Caturla à Madrid, est signée en grec : CHEIR DOMENIKOU (« de la main de Domenikos »). Un jeu textuel et visuel entre « archeiropoiton » et « cheiropoiton » n'est pas à exclure, bien que ce type de signature soit présent dans d'autres œuvres du Greco (cf. H. E. Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, 1962, p.148). Il convient de noter que, dans la « Véronique » de la Collection Goulandris à New York, un deuxième jeu est perceptible dans la signature: DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS E'POIEI.

40. Dans l'« autoportrait » de Munich (1500) et dans la gravure de la « Véronique » (1513). Cf. entre autres D. Wuttke, « Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: « Jahrhundertfeier als symbolische Form » », in *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 10 (1980), pp.72-129.

41. Etant donné que nous avons affaire ici à une forme chère à Zurbarán, nous avons un grand nombre de preuves à disposition. Les œuvres suivantes méritent une attention particulière: le « Crucifix » pour San Pablo Real (Art Institute, Chicago, 1627), dans lequel le « Cartellino » est cloué au bois de la croix, ou encore le « Martyr du bienheureux Serapion » (1628, Wadsworth Atheneum, Hartford), où une similitude est suggérée entre le Cartellino et la représentation principale.

42. Pour ces concepts, cf. H. Belting, *op. cit.*, passim.

43. Pacheco, *op. cit.*, Vol. I, p.61: « ...algunas veces este cuidado suele ser con ventajas, porque con mejor luz de arte se restaura y renueva la antigua devoción. » (je remercie Susann Waldmann pour l'indication de ce passage)

44. La « Sainte Face » du Museo de Escultura de Valladolid fut découverte en 1968 dans une petite église près de Torrecilla de la Orden. Vraisemblablement, elle se trouvait là seulement depuis le 18<sup>ème</sup> s.. Auparavant, elle était intégrée dans la partie supérieure d'un retable (cf. Cat. Expo., *Zurbarán*, Madrid, Museo del Prado, 1988, p.388).

45. Cf. Th. Von Frimmel, *Gemalte Galerien*, Berlin, 1896 et S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au 17<sup>ème</sup> s.*, Bruxelles, 1957.

46. Plus de détails dans: V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau <1993>*, Genève, 2000.

---

## Victor I. Stoichita

(Bucarest, Roumanie, 1949) a étudié l'histoire de l'art à Rome, Paris et Munich. Depuis 1991, il est professeur d'histoire de l'art moderne à l'université de Fribourg en Suisse. Il fait partie des historiens et critiques de l'art qui pratiquent une anthropologie de l'image. Dans leurs divers essais, ils ont présenté de nouvelles façons d'apprécier les images, qui suscitent la réflexion. Il est l'auteur de *L'instauration du tableau* (2<sup>e</sup> édition, Droz, 1999), *Visionary Experience in the golden age of Spanish Art* (Reaktion, 1995) (Reaktion, 1995), *Brève histoire de l'ombre* (Droz, 2000) et *The pigmalion effect: from Ovidio to Hitchcock* (The University by Chicago, 2008).

(\*) Texto enviado em março de 2018