
This is the **accepted version** of the book part:

Cornudella i Carré, Rafael. «Variations sur le portrait de la Vierge en buste : de la “Verònica de la Verge” du roi Martin l’Humain aux “Annunciate” d’Antonello de Messine». *Représenter l’histoire de l’art médiéval en 2023. Recueil d’études offertes à Xavier Barral i Altet*,

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/324530>

under the terms of the  license.

Variations sur le portrait de la Vierge en buste : de la *Verònica de la Verge* du roi Martin l'Humain aux *Annunciate* d'Antonello de Messine

Rafael Cornudella

Universitat Autònoma de Barcelona et Institut d'Estudis Catalans

Contrairement à l'importante prolifération de l'image maternelle de la Vierge à l'Enfant, l'image autonome de la Vierge en buste, sans l'Enfant, est une formule beaucoup moins fréquente dans l'iconographie chrétienne. Elle a été diffusée selon deux modalités : soit comme une image indépendante de la Vierge, soit comme un couple ou un diptyque avec les images du Christ et de la Vierge, à l'instar du *Diptyque d'Avignon*, sur lequel nous reviendrons. Pour ce qui est d'une représentation indépendante de la Vierge en buste, si l'on en juge par les exemples conservés, sa diffusion s'observe en Europe occidentale dès la fin du XIV^e siècle. En Italie nous avons le cas du panneau du Rijksmuseum d'Amsterdam, attribué au milieu de Lorenzo Monaco, et d'autres exemples, quoique peu nombreux, datant du XV^e siècle, dont le panneau de Pietro di Giovanni d'Ambroggio du Musée Chrétien d'Esztergom. En France, une version de l'image en buste de la Vierge, telle qu'elle est représentée sur une feuille du *Livre d'heures* de René d'Anjou (Paris, BnF), a bénéficié de la vénération de ce roi et a donné lieu à d'autres versions ultérieures. Cependant, c'est dans l'ancienne couronne d'Aragon, et plus particulièrement dans les territoires de langue catalane –Catalogne, Valence et Majorque– que la formule de la Vierge en buste a eu sa plus grande diffusion¹.

Le Museu de Belles Arts de Valence abrite quatre panneaux, chacun avec une scène narrative, d'un retable dédié à saint Luc provenant de la chapelle que la confrérie de peintres et de charpentiers avait dans l'église de Sant Joan del Mercat à Valence. Ils sont attribués au Maître de Villahermosa, identifié par certains historiens comme étant le peintre Llorenç Saragossà, dont la période valencienne est documentée entre 1374 et 1406. L'une des scènes représente l'évangéliste recevant de la Vierge un panneau avec le portrait de celle-ci en buste, coupé au niveau des clavicules, dans une vue strictement frontale. Comme dans les autres scènes du même retable, une inscription en catalan identifie l'épisode : “*Com feu la Verònica la qual la Verge Maria se posà en sa cara*” (fig. 1). La Vierge est représentée flottant, en vol, de sorte qu'il doit s'agir d'une apparition, probablement après sa mort. Le contenu figuratif de la scène suggère sans doute une genèse miraculeuse de l'image, qui n'a pas été peinte par l'évangéliste puisqu'il la reçoit de la Vierge. En outre, le fait que l'inscription la désigne comme

¹ Voir notamment J. GUDIOL, *Les Veròniques*, in *Vell i Nou*, 2/13, 1921, p. 1-11, 2/15, 1921, p. 67-76 ; M. CRISPÍ I CANTÓN, *La difusió de les ‘veròniques’ de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d’Aragó a finals de l’Edat Mitjana*, in *Lambard. Estudis d’art medieval*, 9, 1996 (1997), p. 83-103, 319-322; ID., *La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l’Humà*, in *Locus Amoenus*, 2, 1996, p. 85-101; M. SUREDA I JUBANY, *From Holy Images to Liturgical Devices. Models, Objects and Rituals around the Veronicae of Christ and Mary in the Crown of Aragon (1300-1550)*, in A MURPHY et alt. (eds.), *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages* (Convivium, Supplementum), Brno, 2017, p. 194-217.

Véronique suggère également une analogie avec l'*acheropite* de la Face du Christ. À vrai dire, l'inscription nous offre une description plutôt déroutante de la façon dont l'image a été générée, et nous pensons que seulement par hypothèse nous pouvons interpréter –comme le suggère Michele Bacci– que l'on parle d'un contact ou une empreinte de la Face de la Vierge sur le support². Bien qu'il s'agisse d'un retable pour la confrérie des peintres et des charpentiers, les commanditaires n'ont pas songé à valoriser le travail du peintre, comme cela se produit quelque peu plus tardivement dans la peinture flamande. La scène représentée dans le retable valencien entraîne donc une conciliation plutôt paradoxale et naïve de deux traditions apparemment incompatibles, à savoir celle de l'image *acheropite* et celle de Saint Luc peignant la Vierge. Ce récit de la genèse miraculeuse de l'icône a toutefois dû favoriser la représentation frontale du buste par analogie avec l'*acheropite* ou *Vera Icona* du Christ.

Quoi qu'il en soit, cette scène de la Vierge remettant son icône à l'évangéliste n'apparaît plus dans la peinture valencienne ultérieure. La représentation frontale du buste de la Vierge n'est pas non plus la formule dominante dans la peinture catalane et valencienne. Comme dans la grande majorité des icônes figurant la Vierge en buste, qui se sont multipliées en Europe occidentale, dans les pays catalans le type habituel est celui d'une tête vue de trois quarts. C'est le cas de la *Véronique de la Vierge* du roi Martin l'Humain, qui est sans doute la source de la prolifique série de copies et variantes produite dans les territoires de langue catalane (fig. 2). Les premières évidences documentaires de cette oeuvre dont nous disposons sont les nouvelles dispositions promulguées par le roi Martin, adressées aux membres de la Confrérie de l'Immaculée Conception de Barcelone, datées du 20 décembre 1397 à Saragosse³. Déjà son frère aîné, le roi Jean I^{er} le Chasseur, ordonne en mars 1391 la célébration de la fête de l'Immaculée dans la chapelle royale de Barcelone, tous les 8 décembre, et approuve une réforme des statuts de cette confrérie en 1393. Martin, pour sa part, approuve une nouvelle compilation des ordonnances de la confrérie, qui prévoit une célébration plus solennelle. Le cadre topographique de la fête reste toujours le Palais Royal de Barcelone –la Grande Salle, la Chapelle et la Cour– mais celle-ci est désormais complétée d'une procession devant commencer et finir au Palais, passer par plusieurs rues de la ville ainsi que s'arrêter devant le portail principal de la cathédrale. Pour cette procession, le roi s'engage à prêter "*la molt devota Verònica de Madona Santa Maria*". C'est sans doute à ce moment-là que commence la promotion royale de cette humble image de la Vierge, exécutée à la détrempe sur vélin et qui semble presque être un dessin monochrome avec un léger modelé. Deux lettres du roi datées du 26 janvier⁴ et du 21 avril 1398⁵, adressées à Bartomeu Coscollà, le plus prestigieux orfèvre

² M. BACCI, *Kathreptis, o La Veronica della Vergine*, in *Iconographica*, 3, 2004, p. 11-37, sp. 29.

³ X. DE SALAS, *Una obra de Bartomeu Coscollà, argenter. La Verònica de la Verge a la catedral de València*, in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, vol. 2, Barcelona, 1936, p. 425-439

⁴ D. GIRONA LLAGOSTERA, *Itinerari del rey en Martí (1396-1402)*, in *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1913-1914, doc. 10, p. 110.

⁵ X. DE SALAS, *op. cit.* (n. 3), p. 436, et doc. 1, p. 438.

valencien de l'époque, font sans aucun doute référence à la fabrication par cet artiste du somptueux cadre pédiculé qui, avec l'image, est conservé aujourd'hui dans le Trésor de la cathédrale de Valence. Le 14 janvier, le roi admoneste l'orfèvre parce que celui-ci avait promis de se rendre à Saragosse, où se trouve alors le roi, "avec la Véronique terminée", promesse qu'il ne tient pas; le 21 avril, le roi le réprimande à nouveau pour la même raison et lui ordonne de lui envoyer "la Véronique que nous vous avons commandée". L'expression du roi est sans doute métonymique, car l'orfèvre a fait le cadre pédiculé et non l'image elle-même. Autrement, aucune source documentaire nous révèle comment cette image de la Vierge est parvenue aux mains du roi.

Malgré des arguments souvent divergents, les historiens ont néanmoins insisté sur les origines orientales de la formule autonome du buste de la Vierge telle que présentée dans l'image du roi Martin. Ainsi, pour Imre Kóvacs, le prototype des icônes occidentales de la Vierge en buste pourrait être identifié dans la Vierge *Phileremos*, appartenant à l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, et probablement déjà vénérée à Rhodes avant la conquête de l'île par les Hospitaliers⁶. Quoi qu'il en soit, comme I. Kóvacs l'a remarqué, la Vierge *Phileremos* pourrait dériver d'un prototype oriental plus ancien, provenant de Constantinople ou de Terre Sainte. Michele Bacci a, pour sa part, exploré d'autres pistes pour imaginer le prototype byzantin à l'origine du *Schulterbüste* de la Vierge. Il signale notamment la Vierge *Kathreptis* (Vierge-miroir) du monastère de Saint-Paul du Mont Athos, datée de la fin du XII^e siècle, ainsi que le schéma similaire de la Vierge *Grečescaja-Andronikova* conservée dans la cathédrale de *Višnij Voloček* (jusqu'à son vol en 1984). Par ailleurs, un argument séduisant, qui ne néglige pas non plus les indices russes, conduit M. Bacci à insister sur le procédé consistant à obtenir de "gros plans dévotionnels" en abrégant les images miraculeuses les plus célèbres: ainsi la *Kathreptis* pourrait être comprise comme un *close-up* du type de l'*Hagiosoritissa*, l'icône de la *Chalkoprateia* de Constantinople, attribuée à saint Luc l'Évangéliste. J'ajouterais que la même hypothèse est valable pour la Vierge *Phileremos* mentionnée ci-dessus.

Les recherches et les débats sur les origines orientales du *Schulterbüste* de la Vierge et sa diffusion en Occident se sont également intéressés, et à juste titre, aux questions soulevées par le Diptyque dit d'Avignon, une œuvre disparue de facture incontestablement italienne. Sa mémoire visuelle a survécu grâce à un panneau peint du XIV^e siècle où le dyptique était représenté dans un contexte narratif. Ce panneau, aujourd'hui perdu, était accroché au XVII^e siècle au-dessus de la porte de la sacristie de la Sainte Chapelle à Paris, lorsque sont réalisés les dessins en couleur de la collection de François-Roger de Gaignières. Comme il est bien connu, la scène représente le roi Jean le Bon et l'un des papes avignonnais, Clément VI ou plus probablement Urbain V⁷.

⁶ I. KÓVACS, *An unusual type of the 'authentic portrait' of the Virgin. The iconography of Pietro di Giovanni d'Ambroggio's painting in the Christian Museum of Esztergom*, in *Acta historiae atrium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 39, 1997, p. 1-18

⁷ Voir notamment O. PÄCHT, *The 'Avignon Dyptych' and Its Eastern Ancestry*, in M. MEISS (ed.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, vol. 1 (De artibus opuscula, 40), New York, 1961, p. 402-421 ; M. BACCI, *op. cit.* (n. 2), p. 13-15. Sur la peinture de la Sainte chapelle voir C. F. O'MEARA, *Monarchy and Consent. The*

Le diptyque présente les bustes du Christ, en vue frontale, et de la Vierge, de trois quarts avec la tête inclinée vers son Fils. Ce schéma du double portrait en buste du Christ et de la Vierge, qui semble avoir été rare à cette époque, a néanmoins été repris au début du XV^e siècle dans le contexte du nouveau réalisme flamand, donnant lieu à d'innombrables variantes.

Pour l'instant, restons sur l'icône autonome de la Vierge en buste et sur la possibilité de générer des icônes en *close-up* en découpant ou en abrégeant le type de l'*avvocata*, une hypothèse également envisagée pour la *Véronique de la Vierge* du roi Martin. En effet, la plupart des historiens admettent aujourd'hui que la *Véronique* du roi Martin est une version réduite –c'est-à-dire une image coupée au niveau des clavicules– du type de la *Madonna avvocata (Hagiosoritissa)* dont plusieurs exemplaires étaient vénérés à Rome. Pendant longtemps, les historiens ont accepté l'idée que la Madone de l'Aracoeli était le plus ancien exemplaire de ce type parmi ceux vénérés à Rome, alors qu'aujourd'hui les spécialistes s'accordent pour reconnaître dans la Madone de San Sisto (Madone du Monasterium Tempuli), actuellement conservée dans l'église Madonna del Rosario a Monte Mario, le prototype le plus ancien. Cette dernière est probablement une oeuvre du VII^e siècle, tandis que l'icône de l'Ara Coeli peut être datée du XI^e siècle. En outre, les icônes d'*avvocate* des églises romaines San Alessio, Santa Maria in Via Lata et Santa Maria in Campo Marzio, ainsi que celles de la cathédrale de Vetralla et Santa Maria Maggiore à Tivoli dans le Latium ont survécu jusqu'à nos jours⁸. Ces icônes dérivent, soit directement du modèle le plus ancien, c'est-à-dire celui de San Sisto, soit de la Madone de l'Aracoeli, voire elles peuvent combiner les deux modèles⁹.

Pour ce qui est de la *Véronique de la Vierge* du roi Martin, outre l'aspect général du dessin, deux détails au moins suggèrent que nous sommes bien en présence d'une image dérivée d'une des *avvocate* romaines dont le prototype semble être la Madone de San Sisto. Je me réfère, tout d'abord, à la forme illogique de la bordure du *maphorion* de la Vierge sur le devant, qui s'élargit dans la partie centrale et dont le bord supérieur trace une forme pointue, ce qui suggère sans doute un vestige du diadème représenté dans ces icônes romaines (dans le cas de la Madone de San Sisto, le diadème d'or a été ajouté peut-être entre le VIII^e et le X^e siècle)¹⁰. De plus, les traits du dessin qui, par groupes de trois, segmentent cette bordure, sont disposées en éventail radial sur la partie du devant qui correspondrait au diadème antique. En effet, les directions de toutes ces lignes –tant celles correspondant au front que les autres, sur les côtés– sont incohérents avec la chute verticale des plis du *maphorion*. L'effet qui en résulte est tout à fait illogique. Or, des lignes ou des traits semblables apparaissent dans les coiffes visibles sous le *maphorion* dans les modèles romains –

⁸ *Coronation Book of Charles V of France. British Library MS Cotton Tiberius B. VIII*, Londres, 2001, p. 233-244 (avec bibliographie précédente).

⁹ Pour un bon état de la question, voir les contributions à G. LEONE (ed.), *Tavole miracolose. Le Icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto* (catálogo de la exposición, Roma, Palazzo Venezia), Rome, 2021.

¹⁰ G. LEONE, *Il percorso della mostra*, in ID. (ed.), *op. cit* (n. 9), p. 11-20, sp. 13

¹⁰ G. LEONE in ID., *op. cit* (n. 9), cat. I.2, p. 43-46.

comme celui de Saint-Siste ou de l'Ara Coeli— ce qui permet de soupçonner que le dessinateur de la *Véronique de la Vierge* du roi Martin ait transféré le motif décoratif de la coiffe à la bordure du *maphorion*. Il convient même de signaler l'étrange dessin de la chute du voile intérieur sur le côté gauche de la tête, car cela semble être un souvenir du lobe de l'oreille de la Vierge qui, dans la plupart des images romaines, est partiellement visible sous la coiffe. En tout cas, le peintre a ici remplacé la coiffe par un voile qui recouvre la tête de la Vierge sous le *maphorion*. Soulignons également que sur le côté droit de la Vierge, entre le *maphorion* et le voile, surgit de façon inattendue une troisième pièce ou voile qui semble là encore être le résultat d'une réinterprétation hésitante du modèle qui a inspiré l'artiste.

Il a souvent été supposé que la *Véronique de la Vierge* du roi Martin dérive spécifiquement de l'icône de l'Aracoeli. La datation présumée du dessin à la fin du XIV^e siècle est cohérente avec cette hypothèse, puisqu'à cette époque l'icône de l'Ara Coeli semble prendre l'avantage sur ses concurrentes du même type, à la suite d'une habile promotion comme «original» de saint Luc par les Franciscains. Olga Pujmanová met cette hypothèse en parallèle avec la diffusion de l'icône de l'Ara Coeli en Bohême à l'initiative de l'empereur Charles IV¹¹, et M. Bacci a opportunément rappelé le passage de la *Vita Christi* du franciscain catalan Francesc Eiximenis, écrite vers 1397-98, où celui-ci raconte son expérience d'observateur privilégié de l'icône de l'Ara Coeli, décrivant en détail la physionomie et l'expression de la Vierge¹². Toutefois, comme l'a remarqué Hans Belting, une source tardive comme l'*Itinerarium urbis Romae* de Fra Mariano da Firenze (publié en 1517) parle encore de la compétition cultuelle entre les icônes de San Sisto, aux mains des religieuses dominicaines, celle de l'Ara Coeli aux mains des franciscains, et bien sûr celle de Santa Maria Maggiore qui correspond au type de l'*Odigitria*¹³.

Sans exclure l'hypothèse de l'icône de l'Ara Coeli, il faut se demander si la *Véronique de la Vierge* ne pourrait pas dériver d'une des autres icônes romaines du même type. Herbert L. Kessler a observé que: “In linear reduction and emphatically dissimilar eyes –the one looking out to the devout, the other directed toward the unseen Christ– it is particularly close to the version in Sta. Maria in Via Lata”.¹⁴ Le vestige visuel du diadème —que j'ai essayé de décrire précédemment— semble également être proche de l'icône de Santa Maria in Via Lata mais peut-être encore plus du diadème de l'icône de l'Ara Coeli. Les traits physionomiques se rapprochent de ceux de la Vierge de l'Ara Coeli mais semblent encore plus près de ceux de la Vierge de San Sisto. Le profil du visage ressemble davantage à celui de San Sisto. Il ne semble donc pas qu'on puisse établir un lien univoque et certain avec l'icône de l'Ara Coeli.

¹¹ O. PUJMANOVÁ, *Studi sul culto della Madonna di Aracoeli e della Veronica nella Boemia tardomedievale*, in *Arte Cristiana*, 80/751, 1992, p. 243-264.

¹² M. BACCI, *op. cit.* (n. 2), p. 32-33.

¹³ H. BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 2007(*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990), p. 419-444 et 715-716.

¹⁴ H. L. KESSLER, *Paradigms of movement in medieval art: Establishing connections and effecting transition*, in *Codex Aquilarensis*, 29, 2013, p. 29-48, sp. 14.

Contrairement à ce qui a parfois été suggéré, l'icône sur vélin du roi Martin nous semble tout à fait étrangère au monde de la peinture catalane de la fin du XIV^e siècle, de sorte qu'il est peu raisonnable de l'attribuer à un artiste local. La comparaison avec les répliques picturales catalanes les plus fidèles –auxquelles je fais référence ci-dessous– confirme précisément le caractère non catalan de l'icône du roi Martin. Convaincus de cette prémissse d'exclusion, nous suggérons l'attribution du dessin à un peintre romain actif vers la fin du XIII^e siècle, qui aurait réinterprété l'une des anciennes icônes romaines, que ce soit celle de San Sisto ou celle de l'Ara Coeli, voire une autre aujourd'hui perdue.

Les rapports d'Eiximenis avec la cour d'Aragon pourraient sans doute expliquer l'acquisition et la promotion de la *Véronique de la Vierge* par le roi Martin. Bien sûr, une autre voie pour expliquer cette acquisition pointe vers l'antipape Benoît XIII, mais il s'agit là aussi d'une hypothèse purement spéculative, sans support documentaire. Au-delà de l'invocation à la paternité topique de saint Luc, nous ne connaissons pour l'instant aucun récit légendaire relatif à l'icône du roi Martin : aucune narration sur sa «biographie», sur la manière dont elle est parvenue aux mains du roi, ni sur des miracles rendus possibles grâce à elle. Cela semble contraster avec l'énorme diffusion que cette icône de la Vierge a eu dans les pays de langue catalane. Face à cette situation, la promotion royale de l'icône acquiert donc un poids décisif. Le contraste aigu entre l'humilité de l'objet et le somptueux cadre orfevré fourni par Martin l'Humain est éloquent à cet égard : le pouvoir et le prestige du roi sont ainsi transférés sur l'humble icône et la font vivre, rayonner et se multiplier rapidement au travers de répliques très fidèles, ainsi que d'innombrables productions plus libres. Le propriétaire royal est ici le principal garant du statut privilégié de cette modeste image, voire de son authentification comme *vera effigies* dérivée d'un archétype de saint Luc. Souligné par le cadre somptueux ponctué des armes royales, le «sceau» royal est alors le meilleur certificat d'authenticité.

Peut-être pouvons-nous admettre que la *Véronique de la Vierge* a rempli une fonction de devotion «privée» de cour¹⁵. Mais sa fonction publique est tout aussi évidente, non seulement parce que, à l'instar d'autres reliques, elle était affectée au culte dans le cadre de la chapelle royale, mais aussi parce que sa visibilité publique s'intensifiait lors de la procession de l'Immaculé Conception, le tout conformément aux intentions du roi. Dans ce cas, comme dans tant d'autres, le binôme public/privé ne peut donc pas être posé dans un sens disjonctif. La participation de l'icône mariale est l'un des signes du rôle que le roi s'assure dans cette fête et qui a contribué à son tour à promouvoir l'icône-reliquaire. Les intentions de Martin l'Humain se font voir lorsque, en 1405, pendant une de ses absences, les confrères de la *Puríssima* de Barcelone, pour économiser des frais, souhaitent déplacer la célébration de la chapelle royale à la cathédrale, ce qui provoque la colère du roi. S'ils persistent dans leur dessein, le roi menace de leur interdire de porter son brandon et celui de la reine, ainsi que "la

¹⁵ Cfr BELTING, *op. cit.* (n. 11), p. 568ss.

"verònica" à la procession, et enfin de faire rayer le nom du roi du *Llibre de la Confraria*¹⁶.

La fonction plus strictement privée et même intime que pouvait remplir l'icone mariale est explicitement attestée par le fait que Ferdinand d'Antequera, successeur de Martin l'Humain, demande dans les derniers jours de sa vie, en 1416, qu'on lui envoie la Véronique avec le reliquaire du peigne contenant les cheveux de la Vierge ("*la Verònica de la Verge Maria ab la pinta*") ainsi que la chemise de Notre Seigneur et les épines de sa couronne¹⁷. En effet, dès l'époque du roi Martin, il est décidé de monter au-dessus du reliquaire de la Véronique un reliquaire sous la forme d'un peigne avec les cheveux de la Vierge (ainsi décrit dans l'inventaire *post mortem* des biens du roi Martin)¹⁸. L'association du portrait authentique de la Vierge avec la relique des cheveux a dû sembler particulièrement cohérente. De plus, l'ajout de cette relique corporelle renforçait le statut de quasi-relique du portrait. En tout cas, le cadre-support de la Véronique est décrit à l'époque comme un reliquaire (par exemple dans l'inventaire cité). Il pourrait sembler abusif de qualifier la *Véronique* de Martin de Vierge-miroir (*Kathreptis*)¹⁹ en supposant que le roi eut à l'esprit un tel concept, mais le fait est que l'ensemble du dispositif –portrait en *close-up* au cadre pédiculé– devait fortement évoquer l'aspect d'un tel miroir, et donc l'idée du miroir de la Vierge. La gamme de métaphores ou d'associations suggérées par le dispositif-miroir serait sans doute interminable.

La promotion royale de la *Véronique de la Vierge* a rapidement donné lieu à une série de répliques catalanes assez fidèles, dont nous possédons quelques exemplaires peints sur bois que l'on peut dater d'environ 1400 ou des premières décennies du XV^e siècle, à l'instar de celui de la cathédrale de Vic (Museu Episcopal de Vic), celui de la cathédrale de Tortosa et celui qui a appartenu à une collection privée à Paris et qui est réapparu il y a quelques années sur le marché antiquaire international (Sotheby's 2020), ce dernier étant, à mon avis, celui de plus haute qualité²⁰ (fig. 3). La pièce de Tortosa imite le cadre pédiculé du modèle royal, bien que réalisé de manière plus pauvre, en bois doré, tandis que les deux autres exemplaires mentionnés sont encadrés d'un *guardapols*, à la manière d'un petit retable d'oratoire. L'ensemble de ces panneaux sont aujourd'hui attribués à Jaume Cabrera ou à son entourage, bien que leur qualité soit inégale. Tous corrigent assez correctement les hésitations et les non-sens du dessin original, le réinterprétant avec des couleurs et un modelage plus intense et efficace. Tous, enfin, portent une inscription sur la partie inférieure. Le

¹⁶ F. D. GAZULLA, *Los Reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María*, in *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3, 1905-1906, p. 1-18, 49-53, 143-151, 224-233, 258-264, 388-393, 476-483, 546-550, et 4, 1907-1908, p. 37-41, 116-122, 137-146, 226-234, 298-303, 408-416; voir sp. 118-119, docs. XXXI et XXXII; X. DE SALAS, 1936, p. 6-8; M. CRISPÍ, 1996, *op. cit.* (n. 1), p. 91-92.

¹⁷ X. DE SALAS, *op. cit.* (n. 3), p. 432; M. CRISPÍ, 1996, p. 92.

¹⁸ J. MASSÓ TORRENTS, *Inventari dels bens mobles del rey Martí d'Aragó*, in *Revue Hispanique*, 12, 1905, p. 413-590, sp. 562, n° 1725; M. CRISPÍ, 1996, *op. cit.* (n. 1), p. 92.

¹⁹ D'après ce que j'ai compris, Bacci a la sagesse de ne pas franchir ce pas; cfr. M. BACCI, *op. cit.* (n. 2).

²⁰ J. GUDIOL, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986, cat. n° 244, 260 et 261, p. 95-96.

panneau de Vic possède l'inscription la plus simple: *Maria Virgo*; celui de Tortosa: *Ave Maria gra(tia) plena D(omi)n(u)s*. L'inscription de la pièce ayant appartenu à une collection parisienne n'a pas été transcrise et nous pouvons pas le faire à partir des photographies, mais il pourrait aussi s'agir de la salutation angélique ou de l'*Ave Maria*. Il a dû y avoir de nombreuses autres répliques similaires.

Nous pourrions nous demander si cette multiplication des copies de la *Véronique de la Vierge* a été promue directement par le roi ou son entourage immédiat, puisque la production de copies constitue l'une des stratégies typiques de promotion d'une image cultuelle²¹. Si c'est le cas, cela a renforcé l'initiative, bien documentée, de donner de la visibilité à l'icône par sa participation à la procession de l'Immaculé Conception.

Malheureusement, nous manquons de données pour apporter une réponse positive et catégorique à cette question. Reste séduisante l'hypothèse, lancée par Marta Crispí, désignant le confesseur du roi Martin, Pere Despujol, comme un agent qui aurait pu soutenir le roi dans la promotion, la multiplication et la diffusion de l'icône mariale tant en Catalogne (il fut chanoine et sacristain de la cathédrale de Vic, chanoine de la cathédrale de Barcelone et sacristain de la cathédrale d'Elna) qu'à Valence (en 1398 il entre à la chartreuse de Porta Coeli et en 1402 il est nommé prieur de la chartreuse de Valdechrist) et à Majorque (en 1400 il est nommé prieur de la chartreuse de Valdemossa)²².

Il n'est pas nécessaire ici de rassembler toutes les données documentaires connues sur le reliquaire de la *Véronique de la Vierge*. Il convient toutefois de rappeler qu'il est resté pendant un certain temps entre les mains des premiers rois aragonais de la dynastie des Trastámaras, toujours comme élément du trésor de la chapelle palatine de Barcelone. Il est donc compréhensible que les premières copies picturales soient des produits catalans. Cependant, le 18 mars 1437, la *Véronique de la Vierge* et d'autres reliques et bijoux sont déposés dans la cathédrale de Valence par Jean, roi de Navarre et lieutenant de son frère Alphonse le Magnanime, au nom de ce dernier, en garantie d'un prêt. A cette époque, l'image est déjà décrite comme un original peint par Saint Luc ("la qual sent Luch pintà de les sues mans")²³.

Si la scène précédemment commentée du *Retable de saint Luc* de la cathédrale de Valence, ainsi que la *Véronique de la Vierge* du roi Martin sont chronologiquement situées autour du passage du XIV^e au XV^e siècle, les premiers témoignages conservés en Catalogne de la *Vera Icona* du Christ sont antérieurs²⁴. L'exemple le plus ancien que

²¹ Voir H. BELTING, *op. cit.* (n. 12), p. 503ss.

²² M. CRISPÍ, *La difusió de les 'Veròniques' de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'Edat Mitjana*, in *Lambard. Estudis d'art medieval*, 9, 1996 (1997), p. 84-103, sp. 95-96. Le problème est que les sources citées par l'auteur sont plutôt tardives. Pour plus de données biographiques sur Pere Despujol voir J. VALERO MOLINA, Bernat Despujol: un destacat benefactor de la Seu de Vic, in *Lambard. Estudis d'art medieval*, 8, 1995, p. 161-177, sp. 164-165.

²³ X. DE SALAS, *op. cit.* (n. 3), p. 434.

²⁴ La bibliographie sur le *Mandylion* oriental et la *Véronique* occidentale est abondante. Parmi les apports récents voir H. L. KESSLER, G. WOLF (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna, 1998; H. BELTING, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, 2005; Ch. L

nous connaissons est la remarquable peinture murale avec le cycle de la Vie du Christ sur le mur côté Évangile du chœur de l'ancienne cathédrale de Lérida (*Seu Vella*), probablement réalisée vers 1330. La Sainte Face, avec le cou, est représenté comme une *imago clipeata* dans chacun des écoinçons des arcs de l'architecture peinte qui encadre les scènes. Cela fait un total de vingt-quatre Faces du Christ, une multiplication qui doit consciemment évoquer la production sérielle et massive des Véroniques sous forme d'insignes de pèlerins et qui peut donc être mise en relation avec le culte de la Véronique de saint Pierre promu par le Jubilé de 1300²⁵. Deux Véroniques du Christ, cette fois du type *disembodied head* dérivé du *Mandylion*, se trouvent dans deux écoinçons du registre supérieur du *Retable de la Résurrection* de l'église Saint-Sépulcre de Saragosse (Musée de Saragosse), une œuvre documentée du catalan Jaume Serra, réalisée vers 1381-82.

Un autre panneau catalan –d'une chronologie proche du cycle mural de la cathédrale de Lérida, peut-être légèrement postérieur– est conservé dans l'église Sant Llorenç de Lérida, où est représentée une sorte de *Maestà* de la Vierge, tandis que l'*imago clipeata* de la Sainte Face est située au centre du pignon, entourée d'anges. Comme cela a déjà été suggéré, il est possible de repérer dans ces œuvres une allusion au débat doctrinal sur la "vision béatifique" suscité par le pape Jean XXII –une interprétation qui serait peut-être plus forcée dans le cas du décor mural de la cathédrale²⁶. Une seule Face du Christ, surmontant la scène du Calvaire, surplombe également le pinacle central du *Retable des Joies de la Vierge* de l'église Santa Maria de Rubió, datant d'environ le troisième quart du XIV^e siècle. Enfin, la représentation la plus remarquable et «autonome» de la Sainte Face, selon le type du *Mandylion*, est peut-être la version en haut relief située au centre du pignon du *Portal del Mirador* de la Cathédrale de Majorque, jusqu'à aujourd'hui négligée dans le contexte de notre sujet, car improprement décrite comme un *Salvator Mundi* dans l'historiographie (peut-être parce qu'une représentation en relief semblait conceptuellement contradictoire avec l'idée de l'empreinte sur la toile). Ce relief a été taillé par le sculpteur d'origine picarde Pere de Sant Joan à peu près à la même époque où le roi Martin dote son humble Véronique de la Vierge d'un reliquaire fastueux.

Il n'est donc pas possible dire que le motif du *Mandylion* ou de la *Vera Icona* du Christ aient été ignorés en Catalogne. Mais nous pouvons affirmer qu'au XV^e siècle, ce thème est relancé lorsqu'il est associé à la Véronique de la Vierge, sous la forme de «double Véronique». Par ailleurs, la diffusion de la Véronique de Marie à partir du prototype du roi Martin constitue une prémissse de ce nouveau cycle de la double Véronique, qui a sans doute été inspiré par des précédents tels que le Diptyque d'Avignon. Dans les pays catalans, cependant, la double Véronique s'est multipliée de deux manières : soit

FROMMEL, G. WOLF (eds.), *L'immagine di Cristo, dall'acheropita alla mano d'artista. Dal tardo medioevo all'età barocca*, Cité du Vatican, 2006; MURPHY et alt. (eds.), *op. cit.* (n. 1).

²⁵ H. L. KESSLER, *op. cit.*, (n. 14), p. 36.

²⁶ Cfr. R. ALCOY, *La felicidad de los santos y de los hombres y mujeres que no lo fueron*, in R. ALCOY, P. BESERAN (eds.), *Art i devoció a l'Edat Mitjana*, Barcelona, 2011, p. 93-108: 100-104; M. SUREDA, *op. cit.*, (n. 1), p. 202-205.

sous forme de diptyque, soit sous forme de panneau à double face avec un cadre pédiculé, à la manière d'un reliquaire. Ce second type est nettement plus abondant que le premier, du moins lorsque la double Véronique était destinée à un espace ecclésiastique (une autre possibilité, apparemment plus tardive, est la paire de Véroniques pédiculées, du Christ et de la Vierge). Un phénomène concomitant se produit dans la même zone géographique : la prolifération de nouvelles versions picturales qui ne suivent plus de manière reconnaissable le prototype du roi Martin, même si elles se situaient idéalement dans la même tradition (toujours avec la référence ultime à Saint Luc). Ces variantes présentent non seulement de nouveaux traits typologiques ou iconographiques, mais correspondent également aux vagues successives d'*aggiornamento* stylistique. Ces divers paramètres sont souvent indissociables.

À Majorque, par exemple, deux exemples importants de la double Véronique ont été conservés sous forme d'un diptyque et sous forme d'un reliquaire double face pédiculé. Le *Reliquaire de la Colonne du Christ* de la cathédrale de Majorque est une œuvre imaginative d'argenterie dans laquelle un panneau biface avec la Véronique du Christ et la Vierge est associé à une petite boîte reliquaire au sommet (rappelant conceptuellement le montage de la *Véronique de la Vierge* du roi Martin avec le peigne) (fig. 4-5). Les peintures de ce reliquaire, que l'on peut dater vers 1435-1445, sont l'œuvre d'un peintre de culture valencienne, actif à Majorque, qui a été identifié avec Miquel Alcanyís²⁷. Bien qu'assez libre et modernisée, l'image de la Vierge est encore une version reconnaissable du prototype du roi Martin, tandis que celle du Christ correspond au type du *mandylion*, avec la tête détachée du corps (*disembodied head*), alors que le Diptyque d'Avignon montrait le buste entier. Dans les doubles véroniques catalanes-valenciennes, le type du *mandylion* a initialement été préféré, bien qu'il comporte une asymétrie choquante avec le buste de la Vierge. C'est ce que nous voyons également dans le *Diptyque des Véroniques du Christ et de la Vierge* provenant de la Chartreuse de Valldemossa (Museu de Mallorca), attribué au peintre catalan Bernat Martorell ou du moins à son atelier. Dans ce cas, l'image de la Vierge s'écarte considérablement du prototype du roi Martin. Alors que dans ce dernier et dans la version de la cathédrale de Majorque la tête de la Vierge n'est pas inclinée –ou son inclinaison est à peine perceptible–, dans la version provenant de Valldemossa elle est penchée, un mouvement accentué par ses paupières baissées et son regard dirigé vers le bas. Mais ce qui attire l'attention c'est le geste de sa main droite saisissant le voile intérieur : H. L. Kessler a relié ce motif à l'une des légendes tardives sur l'origine de la Véronique (du Christ), que l'on trouve dans la *Venjeance de Nostre Seigneur* (ca. 1200). Dans ce récit c'est la Vierge qui obtient la Face imprimée du Fils sur son propre voile, et puis la remet à Sainte Véronique (qui, selon la légende la plus répandue est la protagoniste de l'histoire)²⁸. Comme l'a souligné plus récemment Marc Sureda, cette variante dans laquelle la Vierge obtient l'impression de la Face du Christ sur son voile

²⁷ J. DOMENGE, *Enlluernats per l'argent. Una visita al Tresor*, in A. PASCUAL (ed.), *La Seu de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1995, p. 257-272: 260.

²⁸ H. L. KESSLER, *op. cit.*, (n. 14), p. 45.

se retrouve également dans une source catalane comme la *Destrucció de Jerusalem*, une version de la *Vindicta Salvatoris*²⁹.

Si ces deux exemples majorquins révèlent le rayonnement des variantes catalane et valencienne du "style international", à Valence nous conservons un autre groupe notable qui correspond à cette même phase. Son prototype pourrait être antérieur aux deux œuvres majorquines mentionnées ci-dessus et il s'agit probablement d'une création de Gonçal Peris (*alias Sarrià*), qui a ensuite été copiée plus ou moins fidèlement par d'autres peintres. Le plus bel exemplaire et le plus connu, œuvre autographe de Gonçal Peris, est le panneau double face qui, selon la tradition, provient de la Chartreuse de Valldechrist (Museu de Belles Arts de Valence) (fig. 6-7). La Vierge a la tête inclinée et le regard tourné vers le bas, les paupières à moitié baissées. Sous son buste nous pouvons lire l'inscription *Ave gratia plena Dom(inus tecum)*. Rappelons que des inscriptions de ce type, avec la salutation angélique (ou bien l'*Ave Maria*), sont déjà présentes sur des véroniques catalanes du début du XV^e siècle attribuées à Cabrera ou à son atelier. En outre, la salutation angélique du panneau de Valence a sa contrepartie sur l'autre côté du panneau, où la scène de l'*Annonciation* est délicatement représentée. Cette association pourrait suggérer que le portrait de la Vierge doit également s'interpréter comme une *Annunciata*. Cependant, cette combinaison ne semble pas avoir eu beaucoup de succès, et presque tous les autres panneaux recto-verso qui subsistent montrent plutôt les véroniques du Christ et de la Vierge. Le modèle de l'icône de la Vierge vraisemblablement créé par Gonçal Peris est repris sur un panneau ayant appartenu à la collection Linares de Madrid, œuvre probablement autographe de ce même maître, et par des œuvres d'autres artistes. Je me limiterai à citer ici la version de Joan Reixach récemment acquise par le Louvre. Bien que cet artiste ait déjà assimilé des éléments du nouveau réalisme eyckien, son buste de la Vierge conserve des traits archaïsants typiques du gothique international, sans doute dans l'intention de respecter un prototype qui devait déjà être prestigieux. Une fois encore, il s'agit d'un panneau à deux faces, avec le type *Mandylion* sur l'autre côté.

C'est précisément la réception à Valence du langage illusionniste de Jan van Eyck qui conduit à une réinterprétation plus naturaliste de la *Véronique de la Vierge*. Jan van Eyck lui-même a réinterprété la *Vera Icona* du Christ en une sorte de portrait réaliste, une création –dont l'original n'a pas survécu– qui a donné lieu à plusieurs copies fidèles ainsi qu'à une infinité de variantes. Or, la vue de face de la *Vera Icona* eyckienne contraste, de manière évidente, avec la formule du portrait de trois quarts qui est caractéristique du nouveau réalisme flamand (par opposition à la formule du portrait de profil qui est resté en vigueur pendant un certain temps dans l'Italie de la Renaissance). Jan van Eyck évite, à juste titre, la formule du *disembodied head* propre au *Mandylion* : la vue frontale du portrait du Christ est, pour ainsi dire, la dernière concession nécessaire pour exprimer la majesté et la divinité du Fils de Dieu. Quoi qu'il

²⁹ M. SUREDA, *op. cit.* (n. 1) p. 202.

en soit, le portrait réaliste flamand de trois quarts a comporté à Valence une nouvelle modernisation de la *Véronique de la Vierge*.

Parmi les *Véroniques de la Vierge* valencianes de cette période, il faut sauver de l'oubli un exemple conservé à la National Gallery de Londres (fig. 8), qui à notre avis pourrait être l'œuvre de Lluís Dalmau ou une copie d'un original perdu de ce maître. Si tel est le cas, Dalmau serait vraisemblablement le premier Valencien à réinterpréter le type de la Vierge du roi Martin à la manière eyckienne. Rappelons que Dalmau était le peintre de chambre du roi Alphonse V d'Aragon et que, sur ses ordres, il s'est rendu en Flandre en 1431, où il est entré en contact avec Jan Van Eyck.

Le panneau de la Pinacoteca Comunale de Côme est, sans doute, beaucoup plus connu (Fig. 9). Présumant une origine italienne de la pièce, l'historiographie a d'abord proposé diverses options : Antonello de Messine, Colantonio ou son cercle, ou un anonyme ibéro-napolitain. Aujourd'hui, sa provenance valencienne est claire et il est plausible de la rendre à Jacomart (identifié au Maître de Bonastre)³⁰, le peintre de cour d'Alphonse le Magnanime qui, sur ordre de celui-ci, se rend à Naples, où il exerce une certaine influence sur Colantonio. Malgré les limites du talent de l'artiste, cette icône a un remarquable aspect de portrait réaliste. Il y a quelques années, nous avons signalé son affinité avec un portrait perdu d'Alphonse le Magnanime qui était conservé dans l'ancienne Casa de la Ciutat de Valence, une oeuvre que nous connaissons aujourd'hui grâce à une reproduction graphique du XIX^e siècle et qui nous semble être attribuable à Jacomart lui-même³¹. Tout comme la variante que nous attribuons à Dalmau, la *Véronique de la Vierge* de Côme semble reprendre des aspects essentiels du modèle du roi Martin. La tête de la Vierge reste droite et pas inclinée comme dans la variante attribuée à Gonçal Peris et dans d'autres variantes valencianes de la période d'influence eyckienne. Si ce n'est que la Vierge dirige son regard vers le spectateur, on pourrait dire que c'est un visage inexpressif. Avec son réalisme de "nature morte" à la manière eyckienne, l'icône nous offre une transcription optique efficace des textures, des transparences et des reflets, notamment ceux du *maphorion* et du voile transparent qui couvre son front.

Comme de nombreuses autres versions valencianes, le panneau de Côme montre un phylactère avec l'inscription *Ave Maria gr(at)i a plena*. Dans un article bref mais intéressant, V. M. Schmidt et A. de Vries s'interrogent sur "le véritable sujet" de cette image ("its true subject")³². Ils soulignent à juste titre que l'inscription a dû conduire à son identification comme *Annunciata*, mais que cette inscription se retrouve

³⁰ Voir F. BENITO DOMÉNECH, *Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos*, in F. BENITO DOMÉNECH, J. GÓMEZ FRECHINA, *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, catalogue de l'exposition (Valence, Museo de Bellas Artes, 30 mayo-2 septiembre 2001), Valence, 2001, p. 23-62, sp. 31-45; J. GOMEZ FRECHINA *ibidem*, cat. n° 23, p. 192-197.

³¹ R. CORNUDELLA, *Un ritratto scomparso di Alfonso il Magnanimo, l'influenza eyckiana a Valencia e l'enigma Jacomart*, in M. PIETROGIOVANNA (ed.), *Uno sguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, Padova, 2016, p. 123-131

³² V. M. SCHMIDT, A. DE VRIES, *A Fifteenth-Century Head of the Virgin in Como*, in A. W.A. BOSCHLOO et alt. (eds.), 'Aux Quatre Vents'. A Festschrift for Bert W. Meijer, Firenze, 2002, p. 175-177.

également sur de nombreuses images de la Vierge à l'Enfant. La réponse donnée par ces auteurs se fonde sur une filiation typologique déjà bien connue : “*The meaning of this image is no doubt basically that of the Roman icons : that of the Virgin as ‘Advocata’...*” Enfin, l'inscription *Ave Maria gratia plena* serait cohérente avec cette hypothèse, puisque la célèbre prière est une demande d'intercession. Nous avons vu, cependant, que d'autres versions catalano-valenciennes de la *Véronique de la Vierge* portent de préférence la formule de la salutation stricte : *Ave gratia plena Dominus tecum*, ce qui suggère plutôt le thème de l'Annonciation. Que cette typologie iconographique soit formellement dérivée des icônes des *avvocate* romaines ne fait aucun doute : nous pensons avoir fourni quelques arguments additionnels pour renforcer cette filiation. La question est de savoir si, une fois la formule abrégée, en coupant le buste plus haut et en supprimant les mains, l'icône peut encore être identifiée sans équivoque au type de la *Virgo advocata* (*Hagiosoritissa*).

M. Crispí, et plus tard M. Bacci, ont insisté sur l'association de la *Véronique de la Vierge* du roi Martin avec l'Immaculée Conception, en invoquant son utilisation processionnelle à l'initiative de ce roi. Cependant, une fois encore, la question se pose de savoir s'il faut identifier l'icône comme étant une *Immaculée Conception*. Comme l'a montré M. Sureda, les véroniques catalano-valenciennes –du Christ et de la Vierge ou seulement de la Vierge– ne peuvent pas être spécifiquement liées à une fête liturgique spécifique, car elles sont utilisées à diverses occasions³³. La Véronique de Martin l'Humain est une image particulièrement neutre, inexpressive, au visage sans âge défini, une image détachée de tout épisode historique et sans attitude ou geste précis. Ce n'est ni plus ni moins que la *véritable image* de la Vierge, copie (bien sûr) d'un original de saint Luc, et en elle pouvaient résonner tous les attributs ou invocations mariales, toutes les notions relatives à la Vierge et à son rôle dans l'économie du Salut. Le "découpage" ou l'abréviation du type *Avvocata* équivaut à une modification de son sens qui, dans ce cas, n'a fait qu'élargir l'éventail des possibilités sémantiques : ce sont principalement les différents contextes cultuels de ces icônes, leurs usages liturgiques et processionnels qui peuvent toujours activer l'une de ces possibilités au-dessus des autres.

Il est certain que le type du portrait en buste de la Vierge n'a pas eu, dans aucune autre région européenne, l'importance qu'il avait dans les terres de langue catalane. La question de savoir si elle a eu une diffusion significative dans la Naples aragonaise (où l'icône mariale du roi René a pu être introduite auparavant) devrait être mieux étudiée. En ce qui concerne le panneau de Côme, Roberto Longhi a souligne à juste titre la ressemblance de cette "*monaca di casa*" avec les têtes des clarisses dans le panneau du *Saint François remettant la règle aux deux ordres* (Capodimonte), ce qui peut être justifié par l'influence de Jacomart sur le maître napolitain. Dans ce contexte, il convient d'envisager le problème posé par la *Vierge lisant* appartenant à l'ancienne collection Mino Forti –récemment donnée au Museo Poldi Pezzoli, avec une attribution (très contestée) à Antonello de Messine– et par la *Vierge lisant* au Walters

³³ M. SUREDA, *op. cit.* (n. 1), p. 201-215.

Art Museum de Baltimore qui, selon nous, peut tout au plus être l'œuvre d'un disciple d'Antonello³⁴. D'une part, ces deux versions de la *Vierge lisant* –notamment la Madone Forti– sont clairement liées au panneau de Côme. D'autre part, elles présentent des motifs qui rappellent sans aucun doute des œuvres autographes d'Antonello, en particulier la *Madone Salting* (Londres, The National Gallery) et la Vierge du *Polyptyque de saint Grégoire* (Messine, Museo Regionale). Cependant, nous avons toujours pensé que la *Vierge lisant* Forti n'est pas seulement entachée d'une mauvaise technique picturale mais qu'elle présente également un aspect déconcertant de pastiche, un mélange maladroit d'éléments extraits du panneau de Côme et des œuvres certaines d'Antonello. Cela a tel point qu'il nous semble, en somme, qu'il s'agit d'un faux maillon entre Jacomart et Antonello³⁵ –ce qui, avec un peu plus de prudence, pourrait également être suggéré à propos du panneau de Baltimore. Faut-il en conclure qu'Antonello a ignoré les versions valencianes de la *Véronique de la Vierge*? Pour explorer cette question, nous devons oublier le panneau Forti et interroger plutôt les *Annunciate* d'Antonello conservées à la Galleria Regionale della Sicilia de Palerme et à l'Alte Pinakothek de Munich³⁶. Dans ces deux cas, il ne fait aucun doute qu'il s'agit de la Vierge de l'Annonciation bien que la figure de l'ange soit manquante, une absence qui constitue la principale spécificité conceptuelle de ces extraordinaires œuvres du maître sicilien.

H. Belting signale à cet égard qu'Antonello a peut-être connu le type d'icône florentine de l'*Annunciata* cultivé par Niccolò di Pietro Gerini (Munich, Alte Pinakothek), dont l'activité est documentée entre 1368 et 1415. Dans cette image la Vierge est représentée seule, sans l'ange, en vue frontale³⁷. Toutefois, H. Belting attache encore plus d'importance à une icône de la Vierge, datable du XIII^e siècle, que le prédicateur franciscain Giacomo delle Marche a introduit à Fermo en 1473, assurant qu'il s'agissait d'une icône de la main de saint Luc. La Madone est représentée les mains croisées sur la poitrine et la tête inclinée, conformément à l'iconographie byzantine de la Vierge pleurant son Fils. Sa signification cependant semble avoir changé pour celle de l'Annonciation : l'icône était conservée dans l'église de l'Annunziata et dans son cadre inférieur se trouve un petit reliquaire portant l'inscription *Annuntiatio*. L'image en *close-up*, les mains croisées sur la poitrine et l'association avec le thème de l'Annonciation fournissent ainsi des éléments qui rappellent l'*Annunciata* d'Antonello à

³⁴ Ver M. LUCCO in M. LUCCO (ed.), *Antonello da Messina, l'opera completa*, catalogue de l'exposition (Rome, Scuderie del Quirinale 18 mars-25 juin 2006), Milan, 2006, cat. n° 2, p. 128-131, et cat. n° 3, p. 132-133.

³⁵ Les résultats publiés de l'examen technique ne font qu'ajouter des motifs de perplexité face à ce tableau; voir I. VILLAFRANCA SOISSONS, *La 'Vergine leggente' della collezione Forti di Venezia*, in G. POLDI, G. C. F. VILLA (eds.), *Antonello da Messina. Analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale*, Cisinello Balsamo, 2006, p. 8-21, S. CAGLIO, F. FREZZATO, G. POLDI, *Pittore valenzano (già antonello da Messina)*, *ibidem*, p. 212-223.

³⁶ Pour un état de la question voir M. LUCCO in M. LUCCO (ed.), *op. cit.* (n. 35), cat. n° 35, p. 232-235, et n° 41, p. 254-255.

³⁷ H. BELTING, *The Invisible Icon and the Icon of the Invisible: Antonello and New Paradigms in Renaissance Painting*, in L. CATTERSON, M. ZUCKER (eds.), *Watching Art: Writings in Honor of James Beck*, Todi, 2006, p. 73-83.

Munich. Les deux modèles évoqués par H. Belting sont intéressants, bien qu'ils n'épuisent pas le répertoire des images qui ont pu stimuler les inventions d'Antonello, d'autant plus que l'*Annunciata* de Palerme présente la Vierge dans une toute autre attitude.

Ces inventions d'Antonello font cependant partie d'un processus plus général et complexe, en vertu duquel les anciens prototypes iconiques sont réinterprétés et transformés en portraits vivants, conformément aux priorités d'un nouvel art naturaliste. Par ailleurs, le portrait-icône à mi-corps ou en buste pouvait être transformé en un portrait «narratif», en y modifiant ou ajoutant les éléments nécessaires pour identifier un épisode de l'histoire sainte. On peut décrire en revanche une procédure inverse, consistant à découper et isoler la figure protagoniste d'une scène narrative pour obtenir également une sorte de portrait narratif. Comme en un zoom cinématographique, la demi-figure en *close-up* est isolée de son contexte narratif, en laissant hors champ les autres acteurs du drame. Le nouveau langage naturaliste de la peinture ouvre de nouvelles possibilités d'interaction entre l'image iconique et la scène narrative. Dans cette logique, les peintres ont exploité avec une intensité renouvelée les procédures de découpage et d'assemblage, visant à la transposition et l'hybridation des typologies iconographiques et des formules de composition³⁸.

Il suffit de rappeler que, si Jan Van Eyck réinterprète la *Vera Icona* (du Christ) comme un portrait réaliste à l'expression impassible, ce modèle eyckien sera bientôt transformé par Petrus Christus en l'image du Christ souffrant, du Christ couronné d'épines ou l'*Ecce Homo* (New York, Metropolitan Museum of Art). D'autres peintres ont ensuite accentué davantage l'expression pathétique de ce gros plan du Christ souffrant. Quoi qu'il en soit, l'image du Christ en *close-up* s'est concrétisé dans un grand nombre de variantes iconographiques, dont le Christ bénissant ou *Salvator Mundi*. Le schéma du Diptyque d'Avignon, repris dans de nombreuses variantes tout au long du XV^e siècle, tend également à privilégier l'image du Christ souffrant et de la Vierge douloureuse. Bien entendu, les variantes de l'*Ecce Homo*, du *Christ à la colonne* et du *Christ bénissant* d'Antonello de Messine témoignent de cette évolution générale. Ces inventions sont le parallèle parfait de la dynamisation psychologique qu'Antonello lui-même explore dans le domaine du portrait proprement dit –du portrait sur le vif–, également basé sur des modèles flamands, notamment ceux de Jan van Eyck et de Petrus Christus.

Nous avons vu que dans le contexte valencien, l'ancienne icône de la *Véronique de la Vierge* fait également l'objet d'une réinterprétation eyckienne. Il semble probable qu'Antonello de Messine ait connu un exemplaire de ce type (autre que celui de Côme). À cet égard, la proéminence du manteau ou *maphorion*, qui recouvre entièrement la chevelure de la Vierge dans les deux *Annunciate* d'Antonello n'est pas

³⁸ Voir les essais de Panofsky réunis dans E. PANOFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1997; et l'essai non moins classique de S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, 1965.

un indice sans importance : dans ses autres images de la Vierge, y compris l'*Annonciation* de Syracuse (Galleria Regionale di Palazzo Bellono), le sicilien préfère laisser la chevelure découverte ou du moins partiellement visible. Les inscriptions récurrentes sur les véroniques catalano-valenciennes de la Vierge –*Ave gratia plena* ou *Ave Maria gratia plena*– ont pu suggérer au peintre l'association de l'icône au thème de l'*Annunciata* (bien que cette identification n'était ni univoque ni nécessaire dans le contexte catalan). Outre les précédents italiens signalés, le type catalano-valencien de la *Véronique de la Vierge* a donc pu être l'un des tremplins ayant stimulé la créativité d'Antonello.

Figure 1

Llorenç Saragossà (?), *Saint Luc recevant la ‘Verònica’ de la Vierge*, détrempe sur bois, 142 x 45 cm. (Valence, Museu de Belles Arts)

Figure 2

Peintre romain (?), fin du XIII^e siècle (?), et Bartomeu Coscollà, argentier (ca.1398), *Reliquaire de la Véronique de la Vierge*, argent, émaux, pierres précieuses, détrempe sur vélin. Valence, Cathédrale

Figure 3

Jaume Cabrera (?), *Véronique de la Vierge*, ca.1400, détrempe sur bois, 40 x 29,6 cm. (Collection particulière)

Figures 4 et 5

Antoni Oliva (?), argentier, et Miquel Alcanyís (?), peintre, *Reliquiaire de la Colonne avec les Véroniques du Christ et de la Vierge*, argent, détrempe sur bois, 105 x 34 x 23,8 cm., Cathédrale de Majorque (Museu Capitular)

Figure 6 et 7

Gonçal Peris Sarrià, *Véronique de la Vierge et Annonciation*, table à double face, détrempe sur bois, 44,4 x 37,5 cm. (Valence, Museu de Belles Arts)

Figure 8

Lluís Dalmau (ou suiveur), *Véronique de la Vierge*, huile sur bois, 34,9 x 26 cm. (Londres, The National Gallery)

Figure 9

Jacomart Baçó, *Véronique de la Vierge*, huile sur bois, 57 x 39 cm. (Como, Pinacoteca Civica)

Figure 10

Antonello de Messine, *Annunciata*, détrempe et huile sur bois, 45 x 34,5 cm. (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis)