

Le « sindon » et la « Véronique »

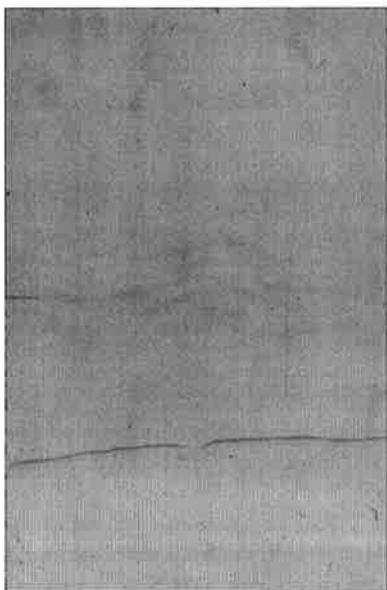
Sœur Blandina PASCHALIS SCHLÖMER, OCSO

Iconographe, Abbaye de Maria Frieden, Allemagne

Introduction

J'utilise le mot « Sindon » pour indiquer que le Suaire de Turin, tel que nous le connaissons aujourd'hui, n'était pas un objet de vénération pour les hommes du Moyen Age et de l'Antiquité chrétienne. On ne voyait que le « drap de lin » avec ces traces si délicates du corps d'un crucifié. Et pourtant les artistes ont réussi à transposer cette image de façon significative pour notre temps.

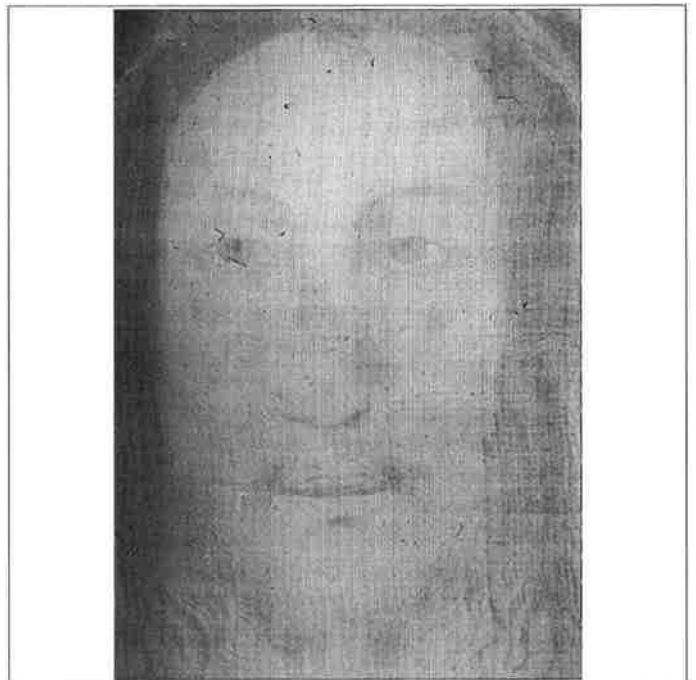
L'année 1998 ne comprend pas seulement le centenaire de la première photographie (1) du Suaire de Turin, mais la grande famille cistercienne, dont je suis officiellement membre depuis 1973, célèbre elle aussi le IX^{ème} centenaire de son existence. Qu'il me soit donc permis de mettre au début de ma contribution de cette année une parole de notre Père le plus célèbre de l'Ordre. Saint Bernard de Clairvaux dit dans son premier sermon pour l'Avent :



Le Sindon, détail, visage.

« Il s'est entouré comme d'une lanterne, c'est-à-dire de ce corps glorieux et absolument pur de toute tache, qu'il assumait. Voilà bien cette nuée très légère certes, et irradiante, sur laquelle il devait monter selon la prédication du prophète pour descendre en Egypte » (Is. 19,I)¹.

Le corps une lanterne, de laquelle brille la divinité telle une lumière. Cette magnifique image me faisait spontanément penser, il y a quelque temps, à l'effigie du Crucifié sur le linceul et à ce visage tout à fait incomparable sur le voile de Manoppello (2), que le Professeur H. Pfeiffer S.J., a identifié, à Rome, comme l'original de la « Véronique romaine »².



La « Véronique » Voile de Manoppello, ici verso, sur panneau lumineux.

Les deux pièces nous dévoilent d'une certaine façon l'humanité du Christ. Elles sont très anciennes et je pense qu'on peut les considérer en toute sécurité comme des reliques authentiques.

Saint Bernard possède, comme tous les Pères cisterciens, une spiritualité de la Sainte Humanité du Christ.

Dans ses sermons et ses écrits, la vénération de la Sainte Humanité du Seigneur, la personne de Jésus est mise au premier plan. J'aime à penser que les écrits et les sermons de Bernard ont contribué à la diffusion rapide de ladite « image de Véronique » de Rome, même si Bernard lui-même n'était pas ami des images. Cela n'était pas dans la spiritualité des Cisterciens. Pour eux et pour lui il s'agissait de la conformité intérieure avec la Sainte Humanité du Christ.

Mais cette orientation vers l'Incarnation, vers la figure concrète du Verbe de Dieu incarné et l'amour envers le Christ prêché par saint Bernard, a préparé le chemin à la vénération du visage humain du Christ et plus tard, de tout le corps marqué par la souffrance, comme il est visible dans le Sindon.

D'innombrables peintres ont essayé de reproduire l'image miraculeuse de Véronique et les hommes venaient en foule à Rome, pour la voir³. Le Professeur Karl-Heinz Dietz, à Würzburg, parle même d'une vraie « fièvre de Véronique », dont l'Europe aurait été saisie autour de 1350⁴.

Depuis la translation des nombreuses reliques de la Passion vers l'Occident (3), le linceul y devint plus

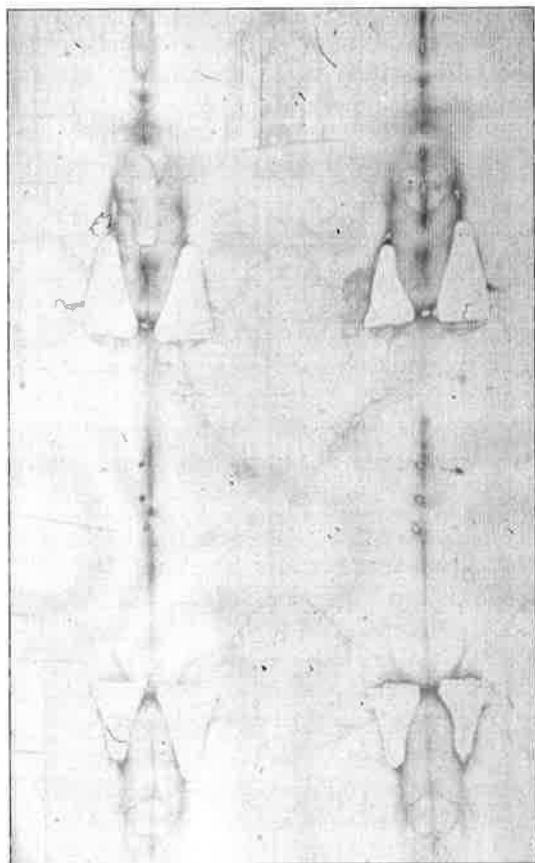
sources qui, par la bonté de Dieu, ont été conservées jusque dans notre temps: le « Sindon » et la « Véronique ».

I Des crucifix grandeur nature :

1 - La Croix de Géron (972-976), dans la cathédrale de Cologne et le crucifix de Gerresheim (999-1021), près de Düsseldorf.

a - La Croix de Géron :

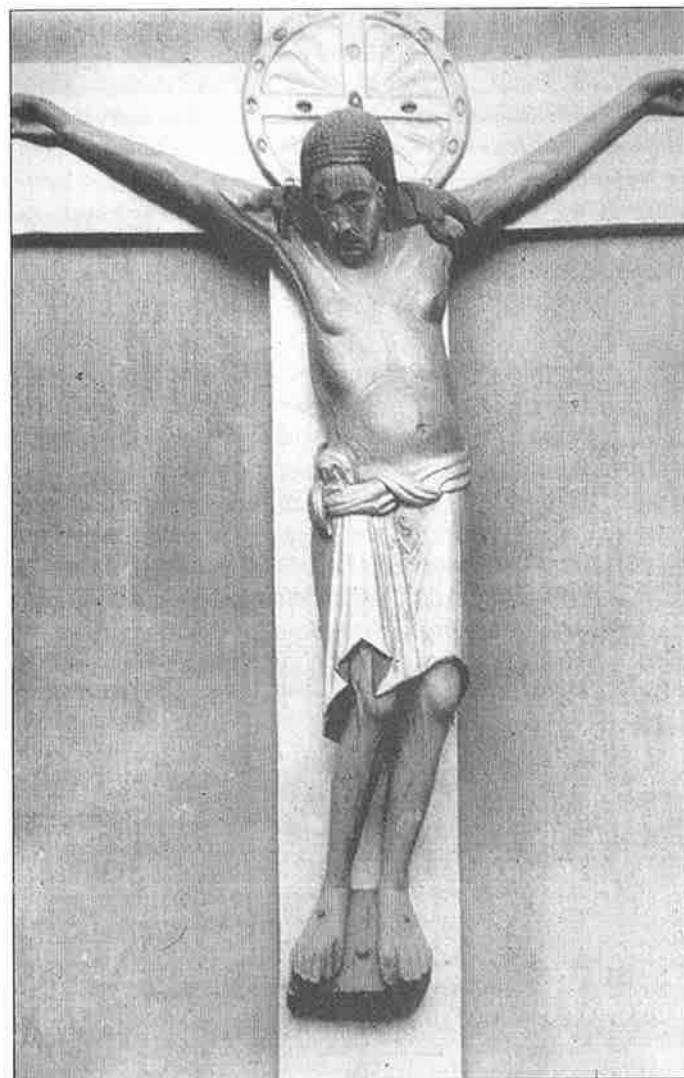
Il y a en Rhénanie au moins deux reproductions grandeur nature du Christ crucifié, qui montrent une parenté évidente avec le linceul de Turin : (4) ladite croix de Gé-



Le Sindon.

connu et marqua, avec le voile, l'image moyenâgeuse du Christ. Il y a pourtant aussi dans l'art de l'Occident des traces du linceul venant des temps antiques.

Je voudrais ici brièvement faire mention de quelques exemples qui, selon moi, ne se laissent pas expliquer autrement qu'en étroite relation avec ces deux images-



La Croix de Géron, Cathédrale de Cologne, 972-976.

ron, dans la cathédrale de Cologne (corps 1,87 mètre) dont l'historien l'Abbé Wilhelm Jordan (Rheinbach, † 1994) et le Professeur Werner Bulst (Darmstadt, † 1995), pendant longtemps pratiquement le seul chercheur allemand sur le linceul, ont souligné la dépendance

avec celui-ci, (5) et le grand crucifix de Gerresheim (2,10 mètres) que je voudrais présenter ici. Les deux croix sont



Le Crucifix de Gerresheim (Düsseldorf), env. 1000.

du Xème siècle, la croix de Géron est plus ancienne et a servi de prototype aux crucifixs grandeur nature, pour l'usage cultuel au-delà des Alpes⁵ (6).



Le Suaire de Turin, négatif, front du crucifié ; (les taches venant des brûlures sont un peu retouchées pour mieux voir l'essentiel).

Suivant les études de l'Abbé W. Jordan (6) et la tradition de la paroisse saint Pantaléon (Cologne) (7) on peut supposer qu'il existait au Xème siècle, une étroite relation entre Cologne et Byzance à cause du mariage de l'empereur Otto II avec Théophanu, une princesse grecque de la cour impériale de Constantinople. L'évêque Géron († 976), qui accompagna en 972 la future impératrice de Constantinople à Cologne, apporta une copie fidèle du linceul à Cologne (7) et y fit réaliser une croix d'autel pour



La Croix de Géron, détail.

son église « de manière soigneuse » selon ce modèle. Il voulait être enterré auprès de cette croix. Il est du moins étonnant, que le visage de ce crucifix entièrement plastique travaillé dans le bois (8) coïncide avec la forme du



Le visage avec une diapositive du voile.

voile (j'ai hélas constaté cela seulement après avoir terminé ce rapport). Il faut cependant remarquer que la peinture actuelle (1904) comme aussi les versions antérieures ne laissent pas reconnaître les yeux et que ceux-ci n'étaient manifestement pas prévus (8). Je ne peux cependant m'étendre davantage là-dessus maintenant.

b - La croix de Gerresheim

On suppose que la date de réalisation de la croix de Gerresheim (9) se situe dans les années 999-1021, durant la régence de l'archevêque de Cologne Héribert.



Le Crucifix de Gerresheim.

Le Christ de Gerresheim ne montre pas dans son exécution plastique cette différenciation qui est propre à la croix de Géron et qui insère celle-ci clairement dans la tradition du linceul de Turin (cf. note 13). Ce Christ est

plutôt simple et modeste et se fait remarquer uniquement par la représentation en grandeur nature (10) et la tête au



Le visage du Crucifix de Gerresheim.

visage doux, inclinée vers le côté. Je m'attache ici avant tout au visage. Il semble que l'on distingue encore des traces d'une peinture antérieure et que les yeux du crucifié étaient jadis ouverts. Le visage montre tout à fait les mêmes proportions que celles du linceul et du voile de Manoppello, en d'autres termes celles de la « Véronique » romaine (11).



Le visage du Crucifix de Gerresheim « avec le voile ».

Quand on superpose le visage du crucifix de Gerresheim avec une diapositive du voile, on voit très distinctement que les yeux, le nez et la bouche correspondent exactement. Le visage reçoit une nouvelle vie, notamment par les yeux qu'on voit maintenant ouverts. Toutefois, la racine des cheveux au front du crucifié se trouve un peu plus bas que dans le voile, mais la raie du milieu tombe exactement avec la petite touffe de cheveux caractéristique pour le voile. Frappantes sont d'ailleurs la fossette sous la lèvre inférieure et la bouche qui paraît un peu ouverte.



Le voile de Manoppello, verso, dans la lumière UV.

Les cheveux très exactement sculptés, dessinés dans des lignes parallèles, rappellent par leur caractère ornemental maintes représentations du Christ de l'époque ottonienne et romane. Ici il semble s'agir d'une caractéristique qui appartient incontestablement au voile et non au linceul. Je suppose que les artistes de la cour impériale ou en relation avec celle-ci, à commencer par Charlemagne, ont connu cette image du Christ, conservée en ce temps-là à Rome et qui se fait remarquer justement par le dessin parfait des cheveux : (12) l'Archéropita romaine, dont le Professeur Pfeiffer pense qu'elle était parvenue à Rome au VIII^{ème} siècle et qu'elle est identique avec la « Véronica » ultérieure (9) et dont l'existence n'a pas pu être tout à fait ignorée par les papes ainsi que par les rois et les empereurs francs et allemands. (13) Il existe dans les enluminures et les ivoires du temps carolingien et ottonien des éléments qui présupposent une telle connaissance. L'image du Christ y est la plupart du temps marquée par les caractéristiques suivantes : deux à trois cheveux du front, une bouche un peu ouverte, une moustache dis-



Majestas Domini, évangélique, provenant de Maria ad Martyres, Trèves, fin X^{ème} siècle.

crête, souvent marquée par deux traits verticaux, un menton imberbe, une barbe courte à deux pointes. (14)



Majestas Domini, Cosmas Indicopleustes, copie byzantine du X^{ème} siècle, qui remonte à un modèle du VI^{ème} siècle

Ces éléments sont aussi connus dans la tradition de Constantinople, comme le montre une comparaison avec une copie byzantine de la Majestas Domini du X^{ème} siècle qui remonte à un modèle du VI^{ème} siècle. (15)



Le voile à gauche, le visage du Christ de la Majestas Domini de la Fig. 14 à droite.

On peut encore bien retrouver sur le tableau, en dehors des caractéristiques déjà mentionnées, l'asymétrie qui appartient aussi aux caractéristiques typiques de l'image du Christ.

A travers ces critères, on voit donc une concordance entre les traditions orientale et occidentale. Mais je ne suis pas sûre que la connaissance par ces traditions de quelques éléments, même typiques, soit suffisante. (16)



Le visage du crucifié de Gerresheim et le visage de la croix de Géron, tous les deux « avec le voile ».

pour arriver à une si parfaite fusion des traits du visage, comme cela est le cas pour le Christ de Gerresheim et manifestement aussi pour la croix de Géron, puisqu'il semble que le visage, malgré sa dissemblance avec celui de la croix de Géron, pareil à celle-ci, a été formé exactement d'après le modèle romain (11).

(17) Revenons encore sur le caractère ornemental du



Le voile de Manoppello, verso, devant la lumière UV, accent sur une boucle typique.

dessin des cheveux : si on veut représenter d'une manière artistique le visage du voile, il faut par exemple styliser les boucles. On obtient alors quelque chose comme cette coiffure symétrique (18) du Christ en majesté dans



Aix-la-Chapelle, l'autel d'or, 1000.

l'autel d'or à Aix-la-Chapelle (1000) ou, un peu moins symétrique, au crucifix de Werden (1060-1070), (19) ou



Vézelay, tête du Christ, détail, 1120-1150.

encore dans le relief du Christ au-dessus du portail de Vézelay (1120-1150). Dès qu'on reproduit les cheveux un à un, ils ont un aspect ornemental. (20) Le dessin ex-



Le voile de Manoppello, verso, le soleil tombe de derrière.

trêmement précis des cheveux dans le voile de Manoppello y incite directement. D'autre part, la vivacité extraordinaire des cheveux onduleux dans l'image du voile, (21) qui crée

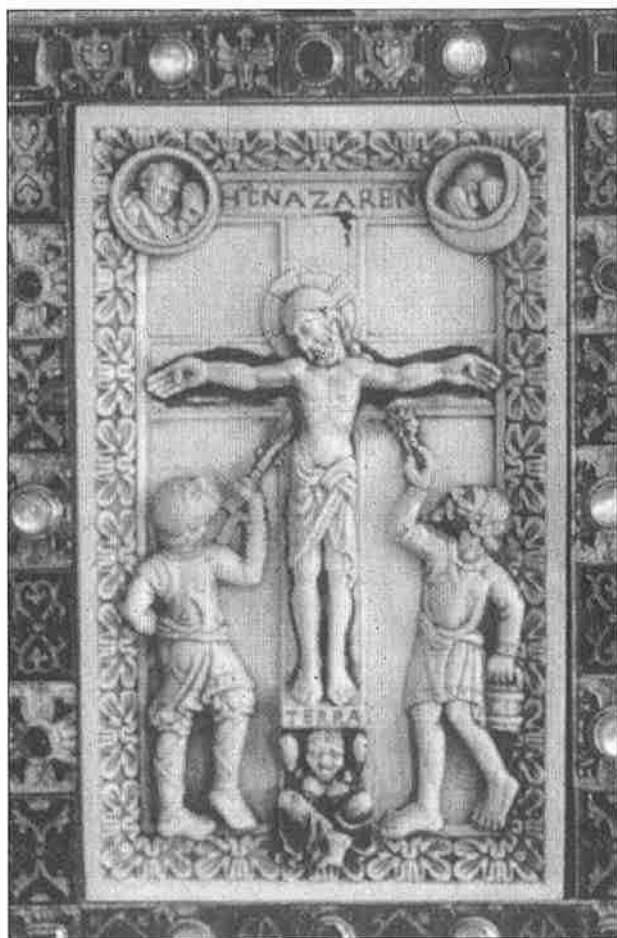


Le voile de Manoppello, verso, dans la lumière UV

plutôt l'impression d'une photo « tridimensionnelle » (cela existait-il à l'époque ?) peut être regardée comme une sorte de « preuve » que le voile ne peut pas être une peinture ou une oeuvre d'art : il n'y a aucune ébauche de stylisation, de même que dans le Sindon. Normalement toute oeuvre d'art, de n'importe quelle époque est caractérisée par un certain style. Chaque période a son style propre ; or les images dans le linceul et dans le voile sont totalement sans style¹².

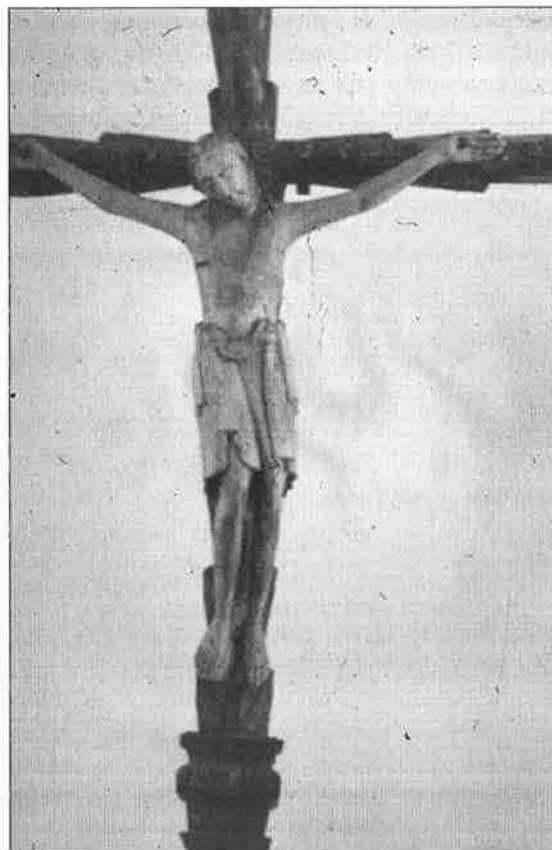
2 - Le crucifix de Monheim (près de Cologne, 1150) et de Benninghausen (près de Lippstadt, 1170).

Je voudrais encore brièvement mentionner deux autres crucifix qui laissent apparaître en certains détails une connaissance des prototypes : (22)



*La Croix de Monheim (près de Cologne),
1150, le corps 1,04 mètre.*

La « croix à écaille de palmier » de Monheim près de Cologne (1,04 mètre), qui se fait remarquer par les pouces renversés dans le creux de la main, comme on peut le voir aussi distinctement dans la croix de Géron et comme il peut être seulement connu par le Sindon¹³ (23) et le crucifix grandeur nature du monastère cistercien de Benninghausen près de Lippstadt (1,68 mètre). Cela rappelle le voile dans la coiffure stylisée, surtout par les « trois » cheveux du front et les boucles en forme de boules de la barbe ; par le visage fin, les yeux fermés, par les étranges oreilles et en dernier lieu ici aussi par les



*Le Crucifix du monastère cistercien de Benninghausen
(près de Lippstadt), 1170, le corps 1,68 mètre.*

pouces renversés, il manifeste clairement une relation avec le linceul. Dans ces deux cas, le crucifié se trouve dans une sorte d'« état de suspens » entre suspendu et debout ; la représentation réaliste de la mort s'efface (à l'inverse de la croix de Géron) ; la dignité royale et la bonté du Souverain, vainqueur de la mort, rend ces deux croix plus proches du crucifix de Gerresheim.

Comme le Christ de Gerresheim, d'autres représentations du Christ portent donc des traits du « Sindon » (24) et/ou du voile. La connaissance des deux pièces



Le voile au soleil, verso, devant un arrière-fond noir.

était au fond réservée aux artistes de la cour impériale et aux dignitaires ecclésiastiques tant qu'il n'y avait pas eu d'exposition publique. Pour le « Sindon », cela fut uniquement et progressivement possible après la translation en l'Occident à partir du XIIIème siècle. Enfin, pour la « Véronique », la première exposition publique est attestée à Rome en l'an 1300. (25) A partir de cette



Le voile sur panneau lumineux.

époque, l'influence de cette image du voile sur les représentations du Christ dans l'art ne peut plus être négligée.

Voici diverses représentations de « Véronique » qui m'apparaissent tout à fait typiques.

II - La « Vera icon »

Que les spectateurs moyenâgeux regardent la « Véronique » romaine ou non comme une peinture n'a pas d'importance pour ce travail. Le fait est qu'elle a été vénérée comme une image du Christ authentique, comme il résulte du témoignage de Dante et de Pétrarque¹⁴. L'écho de cette vénération dans l'art est si distincte que je crois ne pas devoir faire beaucoup de commentaires sur les exemples des XIVème et XVème siècles que j'ai choisis. Il s'agit pour moi de mettre côte à côte quatre de ces représentations de la « Véronique » et de montrer comment elles deviennent « vivantes » par une superposition avec une diapositive du voile. On y voit distinctement les correspondances dans la partie comportant les yeux, le nez et la bouche, les cheveux du front plus ou moins clairsemés, communs à toutes, la barbe partagée en deux, les cheveux ondulés qui pendent flottants. (26)



La « Vera Icon », fresque du monastère cistercien de Seligenthal à Landshut en Bavière, autour de 1320.

1- « Vera Icon », Seligenthal (autour de 1320)

Comme premier exemple je voudrais mentionner la fresque dans l'ancien réfectoire d'été de l'abbaye cistercienne de Seligenthal près de Landshut en Bavière.

Caractéristiques sont les trois cheveux du front, le nez unilatéral, la bouche qui apparaît un peu ouverte ainsi que les cheveux clairsemés de la moustache et le menton imberbe. Remarquable est d'ailleurs aussi la petite liaison transversale entre les deux pointes de barbe, qui correspond à une observation précise du voile, ainsi que les exactes proportions de mesure.

La fresque correspond dans sa grandeur originale exactement à celle de l'image du voile de Manoppello, même si la distance des yeux diffère un peu. (27)



La « Vera Icon » de Seligenthal « avec le voile ».

Cette « Vera Icon », qui a été exécutée d'une manière peut-être naïve¹⁶ et qui peut avoir un effet étrange, reçoit par la superposition avec l'image du voile un certain charme et une grâce particulière. (28)



Maître de la Véronique, Cologne, 1350, aujourd'hui à Londres, National Gallery; tête du Christ, détail.

2 - Maître Bertram, Vera icon, XIV^{ème} siècle

Pour cette « Véronique » du maître de l'Allemagne du nord le visage exécuté plutôt d'une manière étendue et qui reflète aussi un trait de l'image du voile, me semble être typique. Le visage du voile a normalement un aspect relativement plat (une propriété qui s'est aussi répercutée dans les icônes de l'Orient). Il gagne sa profondeur réelle et plastique seulement par la combinaison avec le linceul. (voir aussi Planche XXXVI). De plus, on remarque chez Maître Bertram le nez unilatéral et les paupières légèrement baissées ainsi que le regard dirigé un peu vers le côté. Cette « Véronique » reçoit par la liaison avec l'image du voile une expression plus parlante.

3 - Maître de la « Véronique », Cologne 1350

Le regard doux, les yeux largement ouverts, les cheveux du front et la barbe partagée en deux ainsi que les cheveux ondulés tombant des deux côtés trahissent clairement l'intention de reproduire les particularités de l'image romaine du Christ. Ici les yeux apparaissent largement ouverts et cela ne contredit pas l'original (29) sur lequel les yeux ouverts sont justement ce qui parle le plus et qu'on remarque le plus. Cela dépend de l'aspect



La «Véronique» de Cologne, «avec le voile».

qui a le plus touché les peintres. Chaque artiste doit choisir dans la multiplicité des perspectives de l'image du voile (cf. note 15). Le « Maître de la Véronique » accentue le front et les yeux ouverts. La combinaison avec le voile donne à cette peinture déjà si délicate une douceur et une bonté encore plus grande. (30)



« Vera Icon » du Maître westphalien, autour de 1400, musées de l'Etat, Berlin.

4 - La « Vera icon » du Maître westphalien, autour de 1400, musées de l'Etat, Berlin

Prenons enfin comme dernier exemple la « Vera icon » du Maître westphalien. Celle-ci reproduit d'une manière parfaite les traits nobles du fils de Dieu incarné, comme les anges les voient et comme la légende dans le nimbe l'annonce « *Ego sum A et O, Deus et Homo* », « Je suis l'Alpha et l'Omega, Dieu et Homme ». Ici les paupières sont, comme chez le Maître Bertram, très légèrement baissées. (31) L'artiste adopte également le trait ca-



« Vera Icon », Berlin, « avec le voile ».

ractéristique du voile où les yeux sont distinctement ouverts, mais avec des paupières qui, suivant l'éclairage, apparaissent visiblement. De même, si on met les « diapositives » du voile sur le tableau, l'expression douce et bonne du visage devient également plus sensible.

Les mots de saint Bernard cités au début de cette communication semblent se concentrer dans cette image. Le visage paraît resplendir de l'intérieur.

« Comme on pose une lumière dans une lanterne, il a entouré sa gloire de ce corps, glorieux et absolument pur de toute tache, qu'il assuma. »

Méditation finale

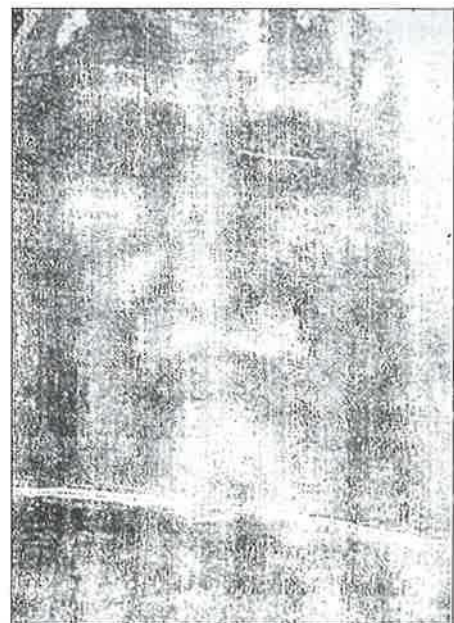
La spiritualité de saint Bernard avec son amour envers la Sainte Humanité de Jésus a rendu les hommes du Moyen Âge capables de découvrir cette lumière divine dans le visage du Fils de l'Homme. La vénération de l'image de Véronique s'est alors propagée spécialement dans les monastères cisterciens. Le monastère Seligen-



Le voile sur panneau lumineux, verso, (idem fig.2).

thal avec sa fresque en est une illustration parmi beaucoup d'autres. Citons un autre exemple qu'est la cathédrale d'Altenberg, également une ancienne église cistercienne, avec sa Vera icon au centre du couronnement de la célèbre fenêtre ouest¹⁷. Sainte Mechthilde de Hackeborn témoigne de son côté, dans son « Livre de la grâce spéciale » (*Liber specialis gratiae*), qu'existait déjà dans son monastère, entre 1270 et 1280, l'usage de s'associer à la vénération de l'image à Rome le deuxième dimanche après l'Épiphanie¹⁸ selon le désir du Seigneur.

Dans certains documents historiques, on peut reconnaître, au fur et à mesure que le Sindon devient connu, une sorte de tension ou même une concurrence (33) vis à



Le Suaire de Turin, négatif, détail, le visage.

vis de la « Véronique »¹⁹. On peut tout à fait comprendre une telle tension étant donnés les différences entre ces deux images, ainsi que la limitation de la connaissance humaine et le manque de moyens techniques d'une certaine époque.

Celle-ci n'a plus de raison d'être aujourd'hui car, depuis la première prise photographique du Suaire de Turin (34) en l'an 1898 et toutes celles qui suivirent, il est de-



Le Suaire avec une diapositive du voile.

venu notoire qu'il s'agit, pour l'original du linceul, d'un négatif. (35) De même le voile de Manoppello, autre-



Autre combinaison Suaire/voile.

ment dit la « Véronique » a, si on veut, une qualité photographique. Il se présente comme une diapositive sur du matériel transparent. Ce fait permet la comparaison et la combinaison d'images, comme j'ai déjà essayé de l'établir en 1993. (36)



idem Fig.35, détail.

De cette combinaison d'images il résulte que les deux étoffes, malgré les différences dans le détail, forment entre elles une unité et reflètent une seule réalité :

Le visage de l'Homme-Dieu.

L'énormité de ce fait me pousse à citer, pour terminer, saint Irénée:

« Selon sa grandeur et son inénarrable gloire, nul ne verra Dieu et vivra, car le Père est insaisissable, mais selon son amour, sa bonté envers les hommes et sa toute-puissance, il va jusqu'à accorder à ceux qui l'aiment le privilège de voir Dieu (ce que, précisément, prophétisaient les prophètes), car ce qui est impossible aux hommes est possible à Dieu. Par lui-même, en effet, l'homme ne pourra jamais voir Dieu ; mais Dieu, s'il le veut, sera vu des hommes, de ceux qu'il veut, quand il veut et comme il veut. »²⁰ ■

Notes

- 1) Bernard de Clairvaux, Sermo 1, 8, in *Adventu Domini*.
- 2) Bulst/Pfeiffer, *Das echte Christusbild*, KnechtVerlag 1991, p. 100
- 3) Dante, 1300, *Divine comédie, Le Paradis*, chant 31: il parle d'hommes qui après une longue et pénible marche « se trouvent devant notre Vera Ikon, de laquelle, insatiatement, ils se sont approchés avec un grand désir, ils s'arrêtent en contemplant et se disent encore en reprenant leur route : « Seigneur et Christ, ainsi était sur terre ton visage » » (traduction privée).
Pétrarque, 1350, Sonnet XVI : « Le vieillard aux cheveux argentés (...) du lieu chéri, où il est devenu vieillard (...) et des siens, qui voient avec soucis de leur cercle s'en aller le père aimé. Il traîne les membres pour, suivant son désir, entrer à Rome et voir ici la face de Celui qu'il espère voir un jour dans la clarté céleste. »
Professeur KarlHeinz Dietz, *Das Turiner Grabtuch und die historische Kritik*, in W. Brandmüller (Hrsg.) *Wer ist Jesus Christus ?*, Aachen 1995, p. 142.
G. Villani, *Chronique*, lib. VIII, cap. XXXVI, Trieste, 1857, et L. Wilson, *Holy Faces, Secret Places*, lib. I, cap. 55, p. 53 et 58.
- 4) Dietz, *ibid*,
- 5) Cf. Claudia Entschladen, « *Le grand crucifix ottonien de Gerresheim et sa fonction dans la liturgie* », travail rédigé pour l'examen de maîtrise à l'université de Cologne, 26 juin 1989.
Paul Hinz, *Deus Homo. L'image du Christ depuis ses origines jusqu'à présent*. Tome 1, 1973, Evangelische Verlagsanstalt (Ost)Berlin, p. 162-65
- 6) Wilhelm Jordan, *Das Gerokreuz in Köln und das Turiner Grablinnen*, Neue Entdeckungen, p. 710
Professeur Werner Bulst S. J., Pliants du 3.5.90 et du 20.11.90.
- 7) Cf. *Horizont*, Pfarrbrief von St. Pantaléon, Köln, 1994/95. Mémoire de Theophanu
- 8) Selon les affirmations de Dr. P. Lauer, Directeur des archives de la cathédrale, Cologne, 4.2.1997.
- 9) Bulst/Pfeiffer, *Das echte Christusbild*, *ibid.*, p. 61 et p. 100.
- 10) Cf. *Majestas Domini*, Évangélaire de Lorsch, autour de 810, *Majestas Domini*, Gerokodex, Reichenau, 969, *Majestas Domini*, Sacramentaire de Petershausen, 980/985, Reichenau, dans Karl der Grosse, Aachen 1965 ; Xème exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe, Edition Schwann, Düsseldorf ; Pour les temps ottoniens les représentations du Christ de Reichenau autour de l'an 1000 etc., cf. Albert Boeckler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Die Blauen Bücher, Verlag KariRobert Langewiesche, Königstein im Taunus, 1953.
- 11) Par la grandeur et les proportions, le crucifix de Gerresheim est très proche des mesures du Sindon ; le rapprochement du visage avec les traits du voile, l'aspect aimable et le caractère ornemental des cheveux me font penser qu'existaient une relation directe avec l'image du Christ romain, quelles qu'ont pu être les corrélations. La fondation de Gerresheim était au début du Xème siècle sous l'influence directe de l'empereur et ses abbesses étaient en partie de la famille impériale. Pour ce qui regarde la croix de Géron, on pourrait penser que

le voyage, qui conduisit l'évêque Géron en avril 972 de Constantinople à Rome, lui avait permis de voir, lors de sa visite au pape, l'image du Christ romain. Le crucifix qu'il fit alors faire représente de manière réaliste le Christ mort, mais directement en relation avec le visage du voile, tandis que le crucifix de Gerresheim représente le Christ comme souverain clément victorieux dans la mort. J'aimerais personnellement déduire qu'il y a là une perception de l'image du voile.

Pour l'histoire de la fondation de Gerresheim cf. Verlag 1. Schwann, Düsseldorf, Gerresheim.

8701970, Beiträge zur Orts und Kunstgeschichte, Hrsg. H. Weidenhaupt, p. 1015.

12) Cette idée a été reprise lors d'un entretien téléphonique avec le père Gabriel Bunge, moine de Chevetogne, actuellement ermite en Suisse.

13) Bulst/Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, S. 35. Du fait que, lors de la crucifixion à travers la racine de la main, le nerf médian est atteint, le pouce se renverse vers le creux de la main. Le Docteur Barbet, chirurgien français, en a plusieurs fois fourni la preuve. Le Professeur Bulst signale lui aussi, dans ses dépliants du 3.5. et du 20.11.1990, l'absence des pouces dans l'illustration de la mise au tombeau du Codex Pray (Budapest 1192) et de la croix de Géron. Il mentionne aussi le dessin sur le dos de ladite croix de Lothaire dans le trésor de la cathédrale de Cologne (980) et sur le crucifix d'argent de l'évêque Bernward de Hildesheim (1007-1008).

Je voudrais encore ajouter que les historiens de l'art voient en général la source ou les modèles des grands crucifix sculptés en plein bois dans les représentations du crucifiement des ivoires carolingiens. Mais je pense, pour ma part, que celles-ci montrent aussi une connaissance préalable du linceul ou du voile. Le trésor de la cathédrale Saint-Just à Narbonne conserve une plaque d'ivoire provenant de l'école de la cour de Charlemagne, début IXème siècle, qui probablement faisait partie de la couverture d'un livre. Déjà dans cette représentation, les pouces sont renversés vers le creux de la main. La tête du Christ est remarquable par les cheveux ondulés qui tombent d'une manière légère, par la raie au milieu et la touffe de cheveux sur le front (cf. planche XXXVII).

De même, la scène de crucifixion sur la couverture du Codex Aureus, Echternach, 1020-1040, montre clairement des pouces repliés sur la paume de la main et la tête du Crucifié a une grande ressemblance avec le voile. Ici il s'agit d'artistes bien instruits. Le Codex Aureus se trouve en lien direct avec l'imperatrice Théophanu.

Comme dernier exemple, je veux mentionner un crucifix de bronze du XIIème siècle qui est conservé au musée du Studium Biblicum Franciscanum à Jérusalem. Il est reproduit dans : Sarah Kochav, *Israel, das Heilige Land*, White Star S.r.l., Vercelli, Italy. Deutsche Fassung : Verlag Karl Müller, D91052 Erlangen, Danziger Str. 6, 1995, p. 87. Il a seulement encore un bras et une main, mais on peut bien voir le pouce renversé vers le creux de la main.

14) Cf. Note 3.

15) Le voile de Manoppello a, selon l'incidence de la lumière ou de l'éclairage et suivant la nature de la lumière, des aspects différents. La lumière ultraviolette traversant l'étoffe montre beaucoup de taches, mais l'image est extrêmement délicate. Si

la lumière du jour arrive un peu de côté, il a un aspect très compact, avec une surface colorée en ocre verdâtre et un dessin appuyé des yeux et des cheveux. S'il est pénétré par la lumière du jour, on ne peut pratiquement plus voir de couleur. Le voile apparaît comme une étoffe transparente, très mince et blanche avec un tissu extrêmement léger. Les prises par la lumière ultraviolette tombant à travers lui sont verdâtres parce que le voile est fluorescent (cf. planche XXXVIII).

16) Cette manière de représenter la « Véronique » que j'ai qualifiée de « peut-être un peu naïve » trouve un parallèle dans les représentations antérieures à celle-ci dont parle aussi L. Wilson dans son livre mentionné plus haut p. 111, pl. 16 et p. 142, pl. 17 de Matthew Paris, 1240 et 1250 et dans la première représentation connue de l'empreinte du visage du Christ (du voile de Véronique) sur un linge suspendu, à la fin XIII^{ème} siècle.

On peut distinctement reconnaître aussi sur une « *Mappamundi* », une sorte de carte mondiale de l'année 1250, qui a comme centre Jérusalem, la même représentation « *un peu naïve* » du voile de Véronique. Cf. Sarah Kochav, Israel, *das heilige Land*, ibid. p. 87. Toutes ces représentations ont nettement des yeux et parfois des yeux écarquillés.

17) Selon le travail de Mme Brigitte Lymant : *Die mittelalterliche Glasmalerei der ehemaligen Zisterzienserkirche Altenberg, Bergisch Gladbach 1979, S. 114*, la tête du Christ au centre du vitrail de la façade ouest a été plusieurs fois rénovée au cours des siècles. Il y a de bonnes raisons de supposer que, comme dans la fenêtre ouest de la cathédrale de Metz (1381-1392, cf. Marcel Aubert, *La cathédrale de Metz*, Paris 1931, T. 26) il y avait aussi dans la fenêtre ouest d'Altenberg, dès le début, une représentation de la tête du Christ, une « *Vera Icon* », comme la version actuelle de 1970 essaie aussi de la représenter. La cathédrale d'Altenberg, unique dans son genre en la Rhénanie, selon B. Lymant, est, pour le style, très proche du gothique de la France du nord.

Une relation Altenberg/Metz me semble tout à fait possible, puisqu'Altenberg est une fondation de Morimond (Diocèse de Langres), et qu'il y avait des liens amicaux entre saint Bernard et Etienne de Bar, évêque de Metz (1120-1162), qui a beaucoup favorisé la fondation de monastères. Le chemin direct Morimond Altenberg passe par Metz. Altenberg peut avoir eu des moines de ce diocèse. Et en faisant le plan et en construisant leur église, leur cathédrale, les moines se sont peut-être volontiers inspirés des cathédrales de leur pays d'origine, c'est à dire le Nord-Est de la France d'aujourd'hui.

Une relation du siège épiscopal de Metz avec la « *Vera Icon* », i. e. avec une image authentique du Christ, peut avoir eu ses origines sous l'évêque Théoderich I (965-984) qui a été conseiller des deux premiers Otto. L'emplacement de la « Véronique » au couronnement du vitrail de la façade Ouest d'une cathédrale montre très bien le sens donné alors à cette image.

18) Mechthilde de Hackeborn, *Liber specialis gratiae*, 1^{ère} partie, chap. 10, dans la traduction des Pères bénédictins de Solesmes, 1878, p. 36 :

« *Pour exciter les fidèles à la vénération de la Très Sainte Image de Notre Seigneur Jésus Christ, le Dimanche Omnis terra, en lequel on fait à Rome la fête de l'ostension de cette image, elle eut cette vision: Le Seigneur lui apparut sur une montagne couverte de fleurs... Cependant la face du Seigneur, brillante comme le soleil, remplissait de sa lumière ces plats et ces coupes au lieu de mets et de vin. Ensuite, tous ceux qui étaient présents... prirent ces mets et ce breuvage, qui font le délicieux rassasiement des anges et de tous les bienheureux... Cette dévotion servante de Dieu avait appris aux soeurs en quelle manière elles pourraient se rendre spirituellement à Rome le jour où l'on montre la Face du Seigneur* ».

19) Dietz, *ibid.* p. 142, p. 149 et Pfeiffer, *Das echte Christusbild*, p. 55.

20) Saint Irénée, *Adversus Haereses*. IV 20.5. SC 100, p. 639, Cerf 1965.

The « Sindon » and the « Veronica » examples of their influence in religious art between the 10th and 15th centuries

On the basis of four life size crucifixes, I would like to show that there is evidence that in the 10th and 11th centuries the Sindon and the veil which was then called the Roman Acheropita, kept in Rome, were already known about. Later, in the 14th and 15th centuries, the «Vera icon» began to be mentioned and countless painters tried their hand at the subject. There are four paintings bearing the title, which I will use to justify Professor Pfeiffer's argument, according to which, the Manopello veil is identical to the «vera icon» or the said Veronica of Rome.

The Sindon and the veil influenced works of art from the Othonian, Romanesque and Gothic era, and I have tried to follow this trail. Although the Sindon and the veil are known to have had a history of some sort of rivalry, sometimes fierce, today, such tension is no longer justified. Both objects despite their dissimilarity-make up the face of God made Man.