



Brigitte Kurmann-Schwarz: Construction d'un mythe au moyen âge et à l'époque moderne. Nouvelles études sur la cathédrale de Chartres au XII^e siècle, in: Francia 41 (2014), S. 239-253.

DOI: 10.11588/fr.2014.0.40750

Copyright



Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland, zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Zur Forschungsgeschichte und Methodendiskussion

BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ

CONSTRUCTION D'UN MYTHE AU MOYEN ÂGE ET À L'ÉPOQUE MODERNE

Nouvelles études sur la cathédrale de Chartres au XII^e siècle

Introduction

Depuis 2010, trois nouvelles études sur la cathédrale de Chartres aux XI^e et XII^e siècles sont parues¹. L'origine internationale des auteurs témoigne de la grande attraction que ce monument majeur, son histoire et ses œuvres d'art continuent d'exercer sur les chercheurs. Jusqu'à présent, l'étude de l'église mère du diocèse de Chartres et de son décor relevait surtout des recherches en histoire de l'art et en archéologie, mais les auteurs des trois publications récentes sont musicologue (Margot Fassler), historien (Nicolas Balzamo) et juriste-politologue (Tilman Evers). Fassler s'est tournée vers l'histoire et les œuvres d'art du XII^e siècle de la cathédrale en étudiant la liturgie, mais aussi vers la construction même de cette histoire au travers des sources liturgiques. Balzamo expose »le mythe de Chartres«, la légende qui comble l'oubli de l'histoire réelle. Evers écrit par enthousiasme pour le monument, une attitude très répandue parmi les universitaires des pays germaniques. La matière complexe des trois ouvrages est trop vaste pour qu'un unique compte rendu puisse vraiment l'approfondir. Bien qu'issues de plusieurs disciplines – histoire, histoire de la liturgie, musicologie –, les trois études témoignent d'un intérêt commun pour les objets visuels au travers desquels se matérialise la construction historique ou, pour utiliser la terminologie de Nicolas Balzamo, le mythe de Chartres. Ces nouvelles pu-

L'auteur tient à remercier Claudine Lautier, Paris, pour avoir relu le texte français et discuté les problèmes iconographiques et matériels du décor en verre et en pierre de la cathédrale de Chartres. Les remerciements sont également adressés à Peter Kurmann pour la relecture de ce compte rendu et ses précieux conseils.

1 Nicolas BALZAMO, *Les deux cathédrales. Mythes et histoire à Chartres (XI^e–XX^e siècle)*, Paris (Les Belles Lettres) 2012, 382 p., ill., ISBN 978-2-251-38564-8, EUR 25,50; Tilman EVERS, *Logos und Sophia. Das Königsportal und die Schule von Chartres*, Kiel (Verlag Ludwig) 2011, 171 p., ill., ISBN 978-3-86935-053-0, EUR 29,90; Margot E. FASSLER, *The Virgin of Chartres: Making History through Liturgy and the Arts*, New Haven (Yale University Press) 2010, 612 p., ill., ISBN 978-0-300-11088-3, \$ 65,50.

blications s'adressent donc à un large public académique en traitant aussi bien des problèmes d'histoire transmis par les textes que par les sources matérielles: l'architecture de la cathédrale du XII^e siècle, son décor sculpté et peint, ses vitraux et son mobilier liturgique. Balzamo, quant à lui, ne se limite pas au Moyen Âge, mais suit le développement du mythe jusqu'au XX^e siècle. En dépit de l'intérêt pluridisciplinaire de ces études, notre analyse critique se limitera aux œuvres d'art du Moyen Âge de la cathédrale; cependant, les aspects touchant à la liturgie de la cathédrale de Chartres et à la «construction de l'histoire» au cours du Moyen Âge seront également pris en considération.

La cathédrale de Chartres aux XI^e et XII^e siècles

Ce n'est pas la cathédrale gothique (début de la construction après 1194, consécration en 1260) qui est au centre de l'intérêt des trois auteurs, mais l'édifice antérieur, beaucoup moins étudié, ainsi que les objets et les vestiges archéologiques qui témoignent de l'histoire vénérable de la cathédrale et qui faisaient l'objet d'un pèlerinage. C'est autour de tout cela que s'est construit le mythe. L'église inférieure (c'est-à-dire les cryptes), la façade avec le portail royal et les tours, les trois grandes verrières des fenêtres ouvertes au-dessus du portail, ainsi que la figure d'une Vierge romane appelée «Belle-Verrière» dans la lancette de gauche de la baie 30 du bas-côté sud du chœur, appartiennent tous à l'église précédente². Ces vestiges sont au centre de l'intérêt de Fassler et d'Evers, tandis que l'étude de Balzamo retrace les différentes étapes de la reconstruction de l'histoire de l'église de Chartres ou, comme dirait Fassler, «the making of history» (sans discuter d'ailleurs ce qu'elle entend par «history»). Le récit mythique se matérialise concrètement dans la cathédrale, avec la sainte châsse qui enfermait la relique principale de la cathédrale, la *sancta camisa*, dans le chœur de l'église, ainsi que plusieurs éléments de l'église souterraine, à savoir le puits des Saints-Forts, la statue de Notre-Dame-sous-Terre et le cachot des premiers évangelisateurs du diocèse.

Malgré une recherche dense et plus que centenaire sur la cathédrale de Chartres, l'histoire de la construction de l'église inférieure, de la façade occidentale et de ses tours suscite toujours des controverses. Rappelons brièvement les dates et les faits les plus importants. Généralement, l'église inférieure, formée de deux espaces emboîtés à l'origine sans communication directe (les deux longs couloirs et le déambulatoire à trois chapelles rayonnantes d'un côté, et le caveau de Saint-Lubin de l'autre)³, est considérée avoir été construite sous l'évêque Fulbert avant 1024. Il n'y a donc plus trace d'une crypte carolingienne à Chartres. La façade occidentale, quant à elle, fut érigée vers le milieu du XII^e siècle. On peut donc dater entre 1145 et 1155 les sculptures du portail royal et les vitraux des trois baies qui s'ouvrent au-dessus. À cette

2 Pour la numérotation des vitraux de Chartres, voir *Corpus Vitrearum France, Série complémentaire, Recensement des vitraux anciens de la France, t. 2: Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, Paris 1981, p. 25–45 (Claudine LAUTIER).

3 Pour la forme et les dates de l'église souterraine, voir Christian SAPIN, François HEBER SUFFRIN, *Les cryptes de Chartres*, dans: Michel ROUCHE (dir.), *Fulbert de Chartres. Précurseur de l'Europe médiévale?*, Paris 2008, p. 285–300.

époque eut lieu un remaniement de l'église souterraine dont témoigne encore un portail au côté sud du chœur, ainsi que des peintures murales⁴.

Une majorité d'historiens de l'art admet que la construction de la façade à deux tours ornée de trois portails sculptés a été entreprise à la suite des travaux réalisés par l'abbé Suger à Saint-Denis. Ce n'est pas un hasard, car en 1140 comme en 1144, l'évêque de Chartres, Geoffroy de Lèves, était présent aux consécrations des extensions de Saint-Denis sous l'abbatiat de Suger⁵. À Chartres, l'absence de portes ouvrant sur le rez-de-chaussée des tours entraîna l'insertion des trois portails dans la façade de la seule nef centrale, rendant cette structure unique parmi les églises du premier art gothique en France. Dans les salles inférieures des deux tours le sol est plus bas que celui de la nef centrale; celles-ci comprennent les accès aux escaliers menant aux couloirs de l'église inférieure.

Le vitrail de Notre-Dame de la Belle-Verrière a été longtemps considéré par les chercheurs comme une œuvre plus récente que les vitraux des trois baies de la façade occidentale. Il y a quelques années déjà Claudine Lautier, en s'appuyant sur une étude de Hervé Pinoteau, a remonté avec raison la date de la partie romane de ce vitrail⁶. En ce qui concerne la statue de la Vierge de Sous-Terre, détruite en 1793, elle a été considérée comme une œuvre du XI^e siècle, installée dans l'église inférieure par l'évêque Fulbert (vers 950–1028/29)⁷, hypothèse qui est contestée par Fassler et Balzamo.

Ce bref survol montre que l'histoire de l'art et l'archéologie n'ont pas encore totalement résolu les problèmes de chronologie de l'édifice et de son décor. D'autres sources comme les textes liturgiques qui proposent une nouvelle vision de la construction des cryptes et de la façade de la cathédrale de Chartres seraient donc les bienvenues, mais comme Margot Fassler l'a souligné elle-même, les textes liturgiques ne peuvent rien apporter à l'histoire de la construction et à la datation du décor.

Histoire et liturgie

L'étude de Margot Fassler aborde le développement de la liturgie et du culte de la Vierge de Chartres depuis l'époque carolingienne jusqu'au XII^e siècle, ainsi que leur imbrication avec l'histoire réelle et imaginaire, mais également leurs conséquences sur les arts visuels. Dans cette perspective, l'auteur consacre les trois derniers chapitres de son étude à la discussion des œuvres d'art: la Belle-Verrière, le portail royal et les vitraux de la façade occidentale. La relique de la *sancta camisa* qui, selon la tra-

4 Peter KURMANN, Ein vergessenes Portal in Chartres. Indiz für den Baubeginn des Kathedralenchors im mittleren 12. Jahrhundert?, dans: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 54 (2000), p. 43–60.

5 Andreas SPEER, Günther BINDING (éd.), Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione, Darmstadt 2000, p. 197 (le sceau de l'évêque de Chartres est attaché à la charte de 1140), 233, 239 (Geoffroy de Lèves figure dans la liste des archevêques et des évêques présents à la consécration du chœur).

6 Claudine LAUTIER, Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Relique et images, dans: Bulletin monumental 161 (2003), p. 31–32; Hervé PINOTEAU, Une couronne de Charles le Chauve visible par tous, dans: Emblemata 6 (2000), p. 39–60.

7 Ilene FORSYTH, The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France, Princeton 1972, p. 105–112.

dition, avait été donnée en 876 à la cathédrale par l'empereur Charles le Chauve, forme le point de départ de la réflexion de Fassler. La tradition locale ne mentionne la vénération de la Vierge et le culte de la *sancta camisa* qu'à la fin du X^e siècle, lorsque Teudon créa la châsse qui dorénavant enfermerait la relique et qui se trouvait sur l'autel majeur ou près de lui. Au XI^e siècle, des sources normandes relatent pour la première fois le pouvoir miraculeux de la relique. En effet, en 911, son exhibition par l'évêque décida de l'issue favorable d'une bataille contre les Normands qui eut lieu sous les murs de Chartres. Puis Fassler souligne le rôle des évêques Odon (mentionné autour de 984) et Fulbert (1007–1028) dans l'établissement du culte de la Vierge autour de l'an mil. Ce développement historique ne fait que correspondre aux résultats de la thèse de Gabriela Signori parue déjà en 1995, selon laquelle aux X^e–XI^e siècles, le clergé séculier, surtout les chapitres cathédraux et les évêques, était le principal promoteur du culte de la Vierge⁸.

Tout au long des chapitres 1 à 8, Fassler fait des allusions nombreuses au rôle de la liturgie devenue, selon elle, une source pour l'iconographie des sculptures et des vitraux, mais elle n'aborde l'interprétation des images en pierre et en verre que dans la partie finale de son étude. Ce procédé associatif complique beaucoup la tâche du lecteur qui s'intéresse à ce qui peut résulter de l'étude des textes liturgiques pour la connaissance de l'architecture et des œuvres d'art. Ainsi, à partir de la troisième partie de son ouvrage, donc séparément de l'analyse des œuvres elles-mêmes, Fassler discute la question de leurs commanditaires, problème qu'elle reprendra dans le dernier chapitre dédié au portail et aux vitraux de la façade. Elle doit avouer que presque rien n'est connu du financement de la construction et des œuvres d'art. En effet, la plupart des documents ne mentionnent que des objets disparus ou des dons pour la construction des tours. L'imprécision des sources est la raison pour laquelle les historiens ne se sont prononcés qu'avec précaution sur ce sujet. En revanche, Fassler brosse une image très vivante, mais absolument fictive des discussions entre les artistes, l'évêque Geoffroy de Lèves, et les membres de la famille comtale des Thibaudiens. Fassler insiste surtout sur le fait qu'au milieu du XII^e siècle, cette famille avait atteint l'apogée de sa puissance. Car à cette époque, pendant un court laps de temps, l'un des leurs, Étienne de Blois, occupa le trône d'Angleterre (1135–1141), son frère Henri de Blois devint évêque de Winchester (1129–1171), et en 1160 Adèle de Champagne (vers 1140–1206) épousa le roi de France Louis VII. Fassler pense que les statues colonnes du portail royal évoquent non seulement la généalogie du Christ et de la Vierge, mais également celle des Thibaudiens, avançant pour principal argument que les sculptures monumentales sont revêtues de costumes de cour.

Fassler consacre son chapitre 9 au vitrail de Notre-Dame de la Belle-Verrière. Cette image fait partie d'un assemblage complexe de vitraux du XIII^e siècle qui contiennent la figure silhouettée d'une madone romane. Selon Fassler ce vitrail serait une copie ou plutôt une variante des années 1180 d'une verrière de la cathédrale men-

8 Gabriela SIGNORI, *Maria zwischen Kathedrale, Kloster und Welt. Hagiographische und historiographische Annäherungen an eine hochmittelalterliche Wunderpredigt*, Sigmaringen 1995. Fassler semble connaître cette étude puisque elle cite un de ses chapitres dans la bibliographie comme si c'était un article, mais elle ignore apparemment l'introduction de l'ouvrage dans laquelle Signori expose le développement du culte de la Vierge.

tionnée dans un document du cartulaire de l'abbaye de Notre-Dame de Josaphat à Chartres daté de 1137 et qui faisait l'objet d'une vénération particulière⁹. L'auteur retient une date du vitrail vers 1180, avancée il y a quelques décennies, pour développer des liens entre l'image de la Vierge et les écrits de l'évêque Pierre de Celle. Comme nous l'avons déjà dit, Claudine Lautier a rapproché la date de la Belle-Verrière de celle des vitraux de la façade occidentale. On peut même se poser la question de savoir si le vitrail roman n'a pas été réutilisé dans la cathédrale gothique pour la raison même qu'il était »identique« à celui qui faisait l'objet d'une vénération particulière dans la cathédrale romane.

En ce qui concerne l'authenticité de la Belle-Verrière, l'auteur s'appuie sur un état de recherche dépassé, qui la tenait comme entièrement repeinte et très restaurée au XIII^e siècle¹⁰. Mais la critique d'authenticité publiée en 2010 par Claudine Lautier montre que, bien que les têtes de la Vierge et de l'enfant aient été refaites, la plus grande partie des corps et le tapis sous les pieds de la Vierge datent de l'époque romane¹¹. En revanche, le trône, le fond et les deux grands encensoirs, que Fassler tient pour romans, ont été ajoutés au XIII^e siècle. Il n'y a donc aucun point de repère conservé du contexte primitif de la Vierge romane.

Fassler met la Belle-Verrière en rapport avec les statues représentant la *sedes sapientiae*, la Vierge trônant tenant son fils sur les genoux, et la considère, ainsi que l'a déjà fait Lautier, comme une visualisation de la relique. Elle suit l'interprétation d'Ilene Forsyth selon laquelle l'image du »Trône de la sagesse« invite le spectateur à la réflexion sur le mystère de l'Incarnation. L'auteur souligne l'importance de ce mystère pour la création d'images au cours du Moyen Âge, mais le lecteur constate avec étonnement que le chercheur américain ne prend en considération ni les recherches de Jean-Claude Schmitt¹², ni celles de Jérôme Baschet¹³, très éclairantes sur ce point et indispensables pour la discussion du rapport entre Incarnation et image. Quoique Fassler mette la Belle-Verrière en rapport avec les statues en bois de la Vierge, elle exprime des doutes quant au fait qu'à Chartres une telle sculpture ait déjà existé au temps de Fulbert et qu'elle aurait été l'objet d'un culte.

Depuis l'étude de Chantal Bouchon, Catherine Brisac, Claudine Lautier et Yolanta Zafuska¹⁴, on sait que la Vierge de la Belle-Verrière est une image complexe liée à la liturgie et à l'exégèse biblique. L'inscription sur le livre ouvert de l'enfant *OMNIS VALLIS IMPLEBITUR* fait partie du texte (Lc 3, 1–6) lu pendant l'office des Laudes le samedi des Quatre-Temps de l'Avent. Le contexte liturgique de l'image est de plus visualisé par les anges gothiques qui entourent la Vierge romane. Ils balancent des

9 Charles MÉTAIS (ed.), *Cartulaire de Notre-Dame de Josaphat*, t. 1, Chartres 1911, p. 123–126.

10 Chantal BOUCHON, Catherine BRISAC, Claudine LAUTIER, Yolanta ZAFUSKA, La »Belle-Verrière« de Chartres, dans: *Revue de l'art* 46 (1979), p. 16–24.

11 Voir maintenant Claudine LAUTIER, Le contexte gothique d'une icône romane silhouettée. La Vierge de la Belle-Verrière de Chartres, dans: Valérie SAUTEREL, Stefan TRÜMPLER (dir.), *Les panneaux de vitrail isolés, Die Einzelscheibe, The single stained-glass panel. Actes du XXIV^e Colloque International du Corpus Vitrearum, Zurich 2008*, p. 29–43.

12 Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002.

13 Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, surtout l'avant-propos, p. 9–21, et l'introduction, p. 25–64, ainsi que son premier chapitre: »Le lieu rituel et son décor«, p. 67–101.

14 Voir ci-dessus n. 10.

encensoirs et tiennent des navettes et des chandeliers comme le font les acolytes et les sous-diacres pendant la messe. Bien que nous soyons d'accord avec Fassler pour assimiler la Belle-Verrière au Tabernacle, ce que les chercheurs français ont déjà souligné dans leur article collectif, nous ne la suivons pas lorsqu'elle voit des récipients contenant la manne dans les mains des anges thuriféraires. Les petits objets ronds qu'on voit dans ces récipients, qui sont en fait des navettes liturgiques, sont les boules d'encens servant à pourvoir les encensoirs pendant la cérémonie. Comme nous le montrons ailleurs, le contexte gothique de l'icône romane, les anges céroféraires et thuriféraires, ainsi que les scènes narratives, commentent l'image de la Vierge et la double nature du Christ¹⁵.

La fonction du portail royal comme entrée principale de l'église du XII^e siècle par où passaient les processions est au cœur de l'argumentation de plusieurs chapitres de l'étude de Fassler. L'auteur souligne que les sculptures, mais aussi les vitraux, sont situés à la limite entre l'intérieur et l'extérieur et que ces œuvres d'art occupent encore leur place d'origine. Cet emplacement les prêterait donc particulièrement bien à l'étude de leur réception par les fidèles du Moyen Âge. En entrant dans la cathédrale, ceux-ci voyaient les sculptures, richement peintes à l'époque¹⁶, et en sortant ils avaient les vitraux colorés devant les yeux. La confrontation de ces deux genres artistiques aurait incité le spectateur à comparer les images représentées. L'auteur affirme que la Vierge, son lignage royal, sacerdotal et prophétique sont les sujets principaux des images du portail. Pourquoi, se demande le lecteur un peu perplexe, les concepteurs du XII^e siècle ont-ils donc placé le Christ en majesté au centre de la composition? Pourtant d'après Willibald Sauerländer, dans son interprétation magistrale et toujours actuelle du portail royal¹⁷, et que Fassler ne prend pas en compte, c'était bien le Christ en majesté qui constituait le centre du programme. Le chercheur américain préfère s'appuyer sur l'étude d'Adolf Katzenellenbogen de 1959 et sur l'article d'Adelheid Heimann paru en 1968 pour expliquer le programme iconographique¹⁸, mais eux aussi ont bien mis en avant la primauté du Christ au cœur du programme iconographique.

Le portail royal est structuré ainsi: une entrée principale dont l'iconographie est centrée sur le Christ en majesté; deux portes latérales, l'une à gauche est dédiée au Christ de l'Ascension et l'autre à droite est dédiée à la Vierge et à l'Enfance du Christ. D'après la hiérarchie ainsi établie, la patronne de la cathédrale occupe la seconde place, derrière le Fils, alors que Fassler lui accorde la première dans son interprétation. Katzenellenbogen avait fait une analyse très détaillée du tympan de l'entrée de

- 15 Voir Christine HEDIGER, Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Reliquie und Skulptur im Glasfenster. Intermediale Auratisierung am Beispiel von Notre-Dame de la Belle-Verrière, dans: Ulrich Johannes BEIL, Cornelia HERBERICHS, Marcus SANDL (dir.), *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, Zürich 2014 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 27), p. 135–160.
- 16 Ottorino NONFARMALE, Raffaella Rossi MANARESI, *Restauro del »Portail royal« della cattedrale di Chartres*, dans: *Arte Medievale* 1 (1987), p. 259–272.
- 17 Willibald SAUERLÄNDER, *Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit*, Frankfurt am Main 1984.
- 18 Adolf KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Portals of Chartres Cathedral*, Baltimore 1959; Adelheid HEIMANN, *The Capital Frieze and Pilasters of the Portail royal*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), p. 73–102.

droite qui appuyait surtout sur l'aspect eucharistique des scènes de l'enfance du Christ. Fassler va dans le même sens, mais elle montre une tendance nette à la surinterprétation. Ainsi, elle affirme que l'autel dans la présentation du Christ au temple est une nouveauté iconographique de la sculpture chartraine. Or c'est un motif courant dans l'art chrétien depuis au moins le IX^e siècle¹⁹. Pour Fassler, les thèmes iconographiques des sculptures du portail royal thématissent en premier lieu la contemplation et la connaissance («seeing and knowing») et elle pense également que ces aspects sont spécifiques à la sculpture chartraine. Il est vrai que les sculpteurs du portail royal ont créé un langage artistique novateur – depuis Wilhelm Vöge les historiens de l'art soulignent cet aspect²⁰ –, mais faire voir et reconnaître, sont des fonctions fondamentales des images chrétiennes depuis leur origine.

Puis la musicologue américaine prend position, de manière très affirmative, sur un problème historique touchant le portail royal, que les archéologues et les historiens de l'art discutent depuis longtemps²¹. Quelle était la place primitive des portails dans le contexte global de la façade: étaient-ils alignés sur les faces occidentales des tours (comme ils le sont actuellement), ou bien formaient-ils à l'origine la paroi orientale d'un porche bâti entre les deux tours? Fassler reprend à son compte une hypothèse contestée, celle selon laquelle c'est seulement après 1194, lors de la construction de la nef gothique, que le portail a pris son aspect actuel, après avoir été déplacé vers l'avant de la façade. Elle le considère donc, de même que la Vierge de la Belle-Verrière, comme un remploi qui exprime la tradition conservatrice de la liturgie chartraine.

Nous sommes d'accord avec Fassler pour penser que la liturgie définit des espaces et des lieux à l'extérieur et à l'intérieur de l'église, mais nous remettons en question son opinion selon laquelle les images sont entièrement conditionnées par les textes liturgiques. L'auteur revient à la pensée d'Émile Mâle pour qui les images médiévales n'étaient que des signes entièrement dépendants des textes. Or les images en elles-mêmes définissent les lieux et les espaces à l'aide de moyens purement visuels, et elles constituent des parallèles visibles avec les actes liturgiques et le culte. Contrairement aux actes performatifs du rituel, les images possèdent une durée au-delà du déroulement liturgique réservé à certains moments du jour ou de l'année liturgique.

Dans son dernier chapitre Fassler dirige son intérêt vers les trois grandes verrières de la façade occidentale du XII^e siècle. Selon son opinion, les vitraux des trois baies au-dessus des portails forment un écho aux thèmes exposés par les sculptures à l'extérieur, or cela a été déjà avancé par tous les auteurs qui ont étudié la façade occidentale de la cathédrale de Chartres²². En considérant les vitraux, au premier regard, on pourrait penser que l'accent majeur du programme iconographique des vitraux s'est décalé au profit de la Vierge. En effet elle trône avec son Fils sur les genoux dans la partie supérieure de la baie médiane. Mais elle est placée au-dessus de l'histoire de

19 Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 1, *Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh 1966, p. 1100–1104, surtout p. 102.

20 Wilhelm VÖGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Straßburg 1894, p. 135–189.

21 Voir Peter KURMANN, *Le massif occidental*, dans: Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Peter KURMANN, *Chartres. La cathédrale, Saint-Léger-Vauban* 2001, p. 43–76.

22 Comme par exemple Louis GRODECKI, *Le vitrail roman*, Fribourg 1977, p. 103–111.

l'enfance du Christ et de l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem. De plus, cette verrière est flanquée de l'arbre généalogique du Christ et de l'histoire de sa Passion. Les images honorent la Vierge, mais comme au portail, elles exaltent le Fils. Il a été généralement reconnu que les images représentent souvent la Vierge dans des scènes où, pourtant, les textes ne la mentionnent pas, mais contrairement à ce que Fassler croit voir, elle n'apparaît pas dans le médaillon de la dernière Cène du vitrail de la Passion. Le personnage qu'elle prend pour la Vierge est un apôtre imberbe qui tient un calice et dont la tête a été restaurée au XV^e siècle.

Les historiens de l'art datent généralement ces vitraux de la même époque que les sculptures du portail (1145–1155) et les considèrent comme ayant bien été créés pour les trois baies de la façade. En revanche Fassler, quoiqu'elle insiste sur le fait que les vitraux sont encore à leur place, pense que cet ensemble est composé de plusieurs fragments qui proviennent d'autres fenêtres de la cathédrale de Fulbert, rassemblés après coup dans les baies occidentales. Selon le chercheur américain, le vitrail de la Passion serait même privé de sa bordure et coupé dans sa partie supérieure. Cependant, l'analyse des panneaux par Claudine Lautier lors de la dernière restauration en 2011 confirme qu'ils sont parfaitement accordés aux armatures²³. La cohérence entre vitrail et architecture est attestée par le fait que les panneaux de la baie sud s'intègrent sans contrainte aux ébrasements de l'ouverture quoique celle-ci soit plus étroite que la fenêtre correspondante au nord. Dans la fenêtre sud, autrement dit dans le vitrail de la Passion, pour garder la même taille des personnages que dans les autres baies, il fallait faire passer visuellement la bordure du vitrail »derrière« les médaillons²⁴. Or c'est exactement ce qui a été fait! L'unité des vitraux et de leur cadre architectural est donc prouvée sans conteste. Les différences stylistiques que Fassler croit observer entre les trois verrières ne dérivent pas d'une soi-disant origine diverse de vitraux, mais elles résultent de restaurations d'importance très inégale selon les panneaux. Si l'auteur avait eu des échanges avec les historiens du vitrail et de la sculpture de Chartres, elle n'aurait pas été victime de jugements erronés de ce genre²⁵.

Si l'on peut reprocher aux chercheurs en histoire de l'art qu'ils ne prennent pas suffisamment en considération la nature du rapport des images avec le rituel et ses textes²⁶, l'historienne de la liturgie, quant à elle, se focalise trop sur la signification du portail en tant que passage des processions. L'entrée principale, tout en proclamant des vérités religieuses par ses images, canalise aussi les fidèles qui vont vers les lieux de culte dans la cathédrale. Curieusement Fassler laisse de côté le fait que ces trois entrées menaient également aux grandes salles situées sous les tours qui donnent accès à l'église souterraine. Elle ignore la seule étude récente qui résume les questions com-

23 L'incendie de 1194 n'a pas touché les vitraux de la façade. Ainsi les critiques d'authenticité montrent-elles très peu de restaurations du XIII^e siècle. Je remercie Claudine Lautier de m'avoir communiqué ces documents non encore publiés et les mesures des fenêtres.

24 Voir ma description dans KURMANN-SCHWARZ, KURMANN, Chartres (voir n. 20), p. 194–196.

25 Voir maintenant l'excellente étude de Claudine LAUTIER, Les vitraux romans de la cathédrale de Chartres, techniques et gestes des peintres verriers, dans: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 43 (2012), p. 171–182.

26 Ce reproche n'est pas entièrement justifié, voir les études énumérées sous le titre »Le vitrail dans son contexte liturgique«, dans : Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Claudine LAUTIER, Recherches récentes sur le vitrail médiéval 1998–2009, 2^e partie, dans: Kunstchronik 63 (2010), p. 322–323.

plexes de la construction, de la chronologie et de la fonction de la nouvelle façade²⁷. Les pèlerins passaient par le portail royal pour vénérer la tunique de la Vierge enfermée dans la sainte châsse dans le chœur, mais également pour visiter le puits des Saints-Forts, la statue en bois de la Vierge et le cachot des premiers évangélistes de Chartres dans l'église inférieure. Le portail s'ouvrait donc non seulement vers l'axe principal conduisant à l'autel majeur, mais aussi vers les deux salles des tours avec les entrées à l'église souterraine: le couloir nord menait vers le puits et la statue sur l'autel de la Vierge; le couloir sud, qui portait le nom de crypte de Saint-Jean, conduisait aux fonts baptismaux du XII^e siècle qui subsistent et témoignent encore aujourd'hui de la fonction de ce lieu²⁸.

Le mythe de Chartres au Moyen Âge

La relique, «un morceau de soie blanche écrue», constitue aussi pour Nicolas Balzamo le point de départ de son étude. Cet objet forme le noyau autour duquel les chanoines de Chartres ont reconstitué l'histoire de leur Église sous la forme d'un véritable mythe. Balzamo retrace l'histoire de cette construction savante de l'histoire depuis son origine et sa codification au XIV^e siècle, et il poursuit son enquête jusqu'au XX^e siècle. De la démonstration brillante du jeune historien, il ressort clairement un double résultat: d'une part le mythe est issu de la plume de plusieurs générations de chanoines du chapitre cathédral, d'autre part ceux-ci l'ont développé sur la base de sources plus anciennes, extérieures à Chartres. Le mythe n'est pas ancré dans les traditions populaires, comme on peut le lire souvent, surtout dans les études d'histoire de l'art, mais bien au contraire, il se révèle être une construction savante, fabriquée de toutes pièces par les érudits du chapitre.

Balzamo retrace l'histoire de la relique. Comme nous l'avons déjà vu, elle est attestée à Chartres depuis la deuxième moitié du X^e siècle. Selon le récit normand de la bataille de 911, il est même possible qu'elle se soit déjà trouvée à Chartres à cette époque ou même que Charles le Chauve l'ait offerte à la cathédrale quand son partisan Gislebert devint évêque du lieu. Mais ces affirmations manquent de preuves documentaires. L'origine de la relique reste également une énigme: vient-elle de Byzance, et si oui, comment a-t-elle été transférée en Occident? La légende qui s'est formée autour du vêtement attribué à la Vierge n'a été intégrée que tardivement dans le mythe de Chartres. Quoique l'histoire du tissu reste vague, les hommes du Moyen Âge étaient convaincus qu'il s'agissait d'un vêtement ayant appartenu à la Mère du Christ.

Avant d'aborder le développement du mythe, Balzamo se pose la question de savoir quelle était la position de la cathédrale de Chartres dans l'histoire ecclésiastique

27 KURMANN, *Le massif occidental*, dans: KURMANN, KURMANN-SCHWARZ, *Chartres* (voir n. 21), p. 43–76.

28 Paul CROSSLEY, *Ductus and Memoria. Chartres Cathedral and the Working of Rhetoric*, dans: Mary CARRUTHERS (dir.), *Rhetoric beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Cambridge 2010, p. 214–249; l'auteur pense que les pèlerins sont entrés par le portail de la Vierge et sont descendus dans le couloir sud (la crypte de Saint-Jean) pour atteindre l'image de Notre-Dame-sous-Terre. Ne serait-il pas plus logique qu'ils aient emprunté le couloir nord pour visiter l'image vénérée de la Vierge? Nous n'en traitons pas plus en détail dans cette étude très intéressante, mais qui se réfère surtout à la cathédrale gothique.

aux XI^e et XII^e siècles. À cette époque, Chartres était connue pour son école, mais ceci, selon Balzamo, n'a rien apporté à son prestige parce que les pèlerins ne se rendaient à Chartres que pour vénérer la relique dont ils attendaient des miracles. Au XI^e siècle, la relique était non seulement connue pour avoir repoussé les Normands, mais aussi pour avoir guéri l'évêque Fulbert du mal des ardents. Cette guérison a aussitôt fait de Chartres un lieu qui a compté parmi les « premières places dans la géographie sacrée de l'Occident ». Mais Balzamo se demande à juste titre quelle était, à cette époque, « la place réelle de Chartres dans l'hierarchie des pèlerinages ». Les documents ne permettent pas de répondre à cette question, mais à partir du XIII^e siècle, le nombre conservé d'enseignes de pèlerinage, de documents concernant des pèlerinages pénitentiels et le montant des recettes des aumônes rangent Chartres derrière d'autres sanctuaires aussi bien en France et hors du royaume. Comme l'ont déjà souligné André Chédeville et Gabriela Signori²⁹, le pèlerinage à Chartres était en premier lieu un phénomène local, quoique de temps en temps la cathédrale ait accueilli des pèlerins de marque comme Philippe Auguste et Saint Louis.

La naissance du mythe de Chartres ne peut être datée, mais son développement a connu plusieurs étapes dont la première est marquée, comme il a déjà été dit, par la défaite des Normands au X^e siècle. Jusqu'au début du XII^e siècle qui verra la construction de la nouvelle façade occidentale, le mythe prend plus d'envergure. À cette époque encore, les Chartrains ignoraient la date de fondation de leur église. C'est seulement peu avant 1130 qu'arriva à Chartres un manuscrit de la Grande Passion des saints fondateurs de la métropole de Sens, Savinien et Potentien. Ce texte relatait que les évangélistes érigèrent à Chartres une église dédiée à la Vierge. L'édifice aurait été le lieu où se déroula le massacre des premiers chrétiens de Chartres, parmi eux sainte Modeste. Selon la Grande Passion, le gouverneur Quirinus fit précipiter les morts dans un puits profond situé dans l'église, que les Chartrains ont tout de suite reconnu comme étant celui qui se trouve dans l'église souterraine de leur cathédrale, et qui porte le nom de « puits des Saints-Forts ». Grâce à la légende selon laquelle saint Pierre aurait envoyé des évangélistes à Chartres, l'histoire de son Église s'étendit considérablement d'un coup et remonta dorénavant au temps des apôtres. Balzamo observe que ces nouvelles affirmations sur l'histoire de l'Église de Chartres eurent des effets importants sur la liturgie, mais aucun sur l'art. En effet, les saints Savinien, Potentien et Modeste ne seront vénérés au travers des images qu'à partir du XIII^e siècle (vitrail de la baie 17 dans la chapelle des martyres, statues des saints au porche nord).

Balzamo arrive à la conclusion que les fondements du mythe de Chartres, c'est-à-dire le savoir sur le pouvoir de la relique, la fondation apostolique et la légende qui est à son origine, se sont formés en dehors de la ville. C'est seulement autour de 1200, au moment de la construction de la cathédrale gothique, que les chanoines chartrains prirent la relève et continuèrent de leur côté à construire le mythe en rédigeant le premier « Livre des miracles de Notre-Dame » en langue latine. Autour de 1260, date de la consécration de la cathédrale gothique, Jehan le Marchant le traduisit en français en brochant sur le texte latin.

29 André CHÉDEVILLE, *Chartres et ses campagnes (XI^e au XIII^e siècle)*, Paris 1973; SIGNORI, Maria *zwischen Kathedrale, Kloster und Welt* (voir n. 8).

Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, les différents éléments du mythe se trouvaient encore dans des écrits séparés. C'est à cette époque que le chapitre fit rédiger une histoire de l'Église et des évêques de Chartres. Le texte fait remonter l'histoire de la fondation de l'Église à une époque encore antérieure à celle des évangélistes arrivés à Chartres au temps des apôtres. Selon ce récit, les saints du I^{er} siècle n'étaient pas tenus d'ériger une église, puisque celle-ci existait déjà. Mais ils consacrèrent néanmoins le premier évêque de Chartres. Ainsi la fondation d'une église à Chartres fut attribuée à une époque plus haute encore que celle de la naissance du Christ. De plus, la chronique mentionne pour la première fois une statue miraculeuse de la Vierge dans l'église souterraine qui, selon la chronique des évêques, datait du I^{er} siècle avant Jésus-Christ. C'est pour la première fois que ce texte mentionne la statue détruite en 1793, refaite en 1857 sous la forme d'une copie plus ou moins exacte³⁰.

En fait, selon Balzamo, la statue miraculeuse de la Vierge qu'on vénérât au Moyen Âge ne pouvait pas remonter à une époque plus ancienne que le XI^e siècle. L'auteur admet la possibilité qu'elle aurait été créée seulement au XII^e siècle, mais il souligne à juste titre que son existence n'est pas documentée avant la fin du XIV^e siècle. Comme Fassler, l'auteur met donc en doute la mise en place de la statue par Fulbert. Cependant, si Fulbert n'était pas à l'origine du culte de la Vierge et des pèlerinages qui en résultaient, il reste à expliquer pourquoi il a fait construire l'immense église souterraine encore existante. Il serait difficile d'admettre que le rôle de celle-ci se serait réduit à garantir l'accès au puits des Saint-Forts dans la partie septentrionale de la crypte où se trouvait déjà à cette époque un autel dédié à la Vierge. Apparemment, Fulbert essaya d'établir dans l'église inférieure un lien avec la relique conservée dans l'église supérieure. À notre avis, il n'est pas exclu que l'existence de l'église souterraine, quelle que soit la motivation de sa construction, ait conduit les chanoines de Chartres à ériger la statue de la Vierge. Les archéologues pensent même que la construction de Fulbert fut la conséquence d'un début de succès du pèlerinage³¹. La date de la statue prête encore à discussion, mais il nous semble qu'il y a autant d'arguments en faveur du XI^e que du XII^e siècle. Enfin, il faudrait aussi discuter du ou des lieux qui conservaient au XI^e siècle les reliques des saints évêques de Chartres, Lubin, Solenne, Calétric et Béthaire. Au XIII^e siècle, ces reliques importantes étaient enfermées dans des châsses présentées sur une haute tribune dans le chœur de la cathédrale³².

Mais retournons à la construction du mythe tel que Nicolas Balzamo l'expose. La célèbre inscription sur le socle de la sculpture: *Virgini pariturae* (à la Vierge qui enfantera), apporte un nouvel élément. Fassler et Balzamo s'accordent pour penser qu'au XII^e siècle, l'inscription avait un sens liturgique qui liait l'image à la Nativité de la Vierge et à celle du Christ. Mais au XIV^e siècle, le chroniqueur du chapitre interpréta l'inscription dans un sens historique. Elle lui servait de preuve que la Vierge était vénérée à Chartres avant sa naissance même. Mais qui érigea la statue pour l'offrir à la vénération? Jean Gerson qui savait par le »Bellum gallicum« de César que les

30 Comme modèle servait la statuette du Carmel de Chartres qui date probablement de l'époque autour de 1700: Yves DELAPORTE, *Les trois Notre-Dame de la cathédrale de Chartres*, Chartres 1955, p. 16–21.

31 SAPIN, HEBER SUFFRIN, *Les cryptes* (voir n. 3), p. 297.

32 LAUTIER, *Les vitraux de la cathédrale* (voir n. 6), p. 39–41.

druides se réunissaient régulièrement dans le pays des Carnutes fut le premier à mettre ces prêtres gaulois en rapport avec Chartres. Au XV^e siècle, un chanoine de Chartres prit connaissance des écrits de Gerson et en conclut que les druides auraient érigé la statue avant même la naissance de la Vierge. Ce nouvel élément du mythe allait être développé et enrichi à partir du XVII^e siècle. En dernier lieu Balzamo parle de la reconnaissance du mythe à l'extérieur du cloître chartrain. Reconnu par quelques chapitres cathédraux de France dans une lettre au pape, par quelques rois et même par le pape Léon X, il trouva sa confirmation grâce à l'érudition historique, mais celle-ci portait en elle le germe même de sa destruction.

Pour l'historien de l'art, la question que pose Balzamo, à savoir comment les pèlerins et les Chartrains ont vécu le mythe, est particulièrement intéressante. L'historien ignore ce que les pèlerins qui visitaient la cathédrale lors des grandes fêtes savaient du mythe de Chartres. Comme le démontre l'auteur, ils étaient certainement au courant de l'âge vénérable de la cathédrale, mais ne connaissaient pas les détails de son histoire puisque leur but était la relique qui, à partir du XIII^e siècle, se «spécialisait»: elle protégeait les enfants, les femmes enceintes et les guerriers. L'autre but des pèlerins était l'église souterraine dont les formes archaïques servaient de preuve de l'ancienneté du lieu. Là, les fidèles se rendaient devant les vestiges archéologiques du mythe, le puits des Saints-Forts et la statue de la Vierge, où ils s'attendaient également à des miracles.

Aussi convaincante que soit la démonstration de Balzamo, un aspect devrait être repensé. Selon lui, la châsse était régulièrement promenée en procession tandis que la statue ne quittait jamais l'église souterraine. Néanmoins, les images figurant sur les deux faces des enseignes des pèlerins montrent des hommes qui portent les deux objets de la vénération. Si ces images sont des sources aussi valables que les documents écrits, elles témoigneraient que la statue, au moins à une certaine époque, elle aussi était portée en procession. Balzamo clôt son étude importante avec la comparaison entre l'édifice gothique et le mythe construit par le clergé de la cathédrale. L'édifice et l'histoire imaginaire étaient deux entreprises parallèles, aussi gigantesques l'une que l'autre, mais seule celle de pierre a résisté au temps.

Constructions modernes

Nicolas Balzamo constate qu'au début du XX^e siècle, la croyance au mythe de Chartres a trouvé sa fin définitive. En passant en revue la littérature que l'histoire de l'art moderne a consacrée à Chartres, on a l'impression que les constructions mythiques se poursuivent au XXI^e siècle. La cathédrale de Chartres, son architecture et ses images semblent être un lieu idéal où les chercheurs croient avoir trouvé une harmonie entre la spiritualité et la création matérielle. Evers renoue donc avec l'idée ancienne qui veut expliquer l'iconographie du portail royal avec la pensée platonicienne de l'école de Chartres. Il réunit dans sa publication trois articles dont deux résument la recherche qui postule l'existence d'une école théologique et philosophique de Chartres en mettant Thierry de Chartres en relief. Le troisième article est consacré à l'interprétation du portail royal sur la base de l'œuvre de Thierry³³.

33 Une partie du troisième chapitre est parue également en français: Tilman EVERS, Logos – incarné et éternel. Interprétation de l'ascension au portail royal de Chartres, dans: Bulletin de la société

Bien que les historiens de la théologie et de la philosophie médiévale contestent l'existence même d'une école de Chartres qui aurait formulé une pensée spécifique³⁴, l'auteur veut prouver que le chancelier Thierry fut à l'origine du programme iconographique du portail royal. En 1142, après dix ans d'enseignement à Paris, Thierry retourna à Chartres où il fut élu chancelier. Evers développe ses hypothèses sans prendre en considération les discussions archéologiques, la tradition iconographique des sujets représentés et les fonctions liturgiques du portail. Sans doute, le chapitre dont le chancelier était membre eut son mot à dire pour la conception du programme, mais imaginer que Thierry en ait été le seul concepteur est une hypothèse trop osée. Il faudrait plutôt dire, comme Margot Fassler, que le chantre du chapitre, généralement spécialiste de la liturgie et deuxième dignitaire après le doyen, aurait pu jouer un rôle prépondérant dans les discussions sur la configuration des portails. Mais malheureusement aucune source écrite ne confirme cette hypothèse.

Conclusion

Les deux premières études discutées ici ouvrent une nouvelle vision sur un sujet qui est familier aux historiens et aux historiens de l'art. L'impression que laisse l'étude de Fassler est un peu ternie par ses prises de position très affirmatives concernant les œuvres d'art avec lesquelles elle s'expose à des faiblesses surprenantes. Il nous semble également que l'auteur force un peu trop les liens entre liturgie et image sans prendre en considération les spécificités de ces dernières et la hiérarchie de leur composition. Ces derniers temps, les études du rapport entre image et liturgie s'appuient sur le fait que l'image n'était pas l'objet même de la liturgie, mais tout au plus des pratiques paraliturgiques³⁵. Les textes liturgiques ne demandent pas d'images, en revanche, celles-ci sont l'ornement de la liturgie et font des églises des lieux d'images³⁶. Pour expliquer l'alliance de l'image et de la liturgie, les auteurs d'études sur l'art et la liturgie, généralement, ne s'appuient pas sur les textes du rituel lui-même, mais sur les commentaires de la messe des traités liturgiques³⁷. Le lecteur de l'étude de Fassler a l'impression d'avoir beaucoup appris sur la liturgie de Chartres et sur la construction de l'histoire de son église, domaines qui lui étaient quasi inconnus, mais il a fort peu ap-

archéologique d'Eure-et-Loir 112 (2012), p. 1–32.

- 34 L'historien britannique Richard W. Southern est à l'origine de cette discussion: Richard W. SOUTHERN, *Humanism and the School of Chartres*, dans: ID., *Medieval Humanism*, Oxford 1970, p. 61–85; ID., *The School of Paris and the School of Chartres*, dans: Robert L. BENSON, Giles CONSTABLE, *Renaissance and Renewal in the XIIth Century*, Oxford 1982, p. 113–137.
- 35 Martin BÜCHSEL, *Abkehr vom »Kultbild« als Epochenbegriff*, dans: ID., Rebecca MÜLLER (dir.), *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. »Kultbild«*. Revision eines Begriffes, Berlin 2010, p. 9–25. Voir aussi dans le même volume: Tobias FRESE, *Die Majestas Domini als Bild eucharistischer Gegenwart*, p. 41–61.
- 36 Martin BÜCHSEL, *Materialpracht und Kunst für Litterati. Suger gegen Bernhard von Clairvaux*, dans: ID., MÜLLER (dir.), *Intellektualisierung und Mystifizierung* (voir n. 35), p. 155–181. Voir aussi l'étude déjà citée de BASCHET, *L'iconographie* (voir n. 13), p. 67–101.
- 37 Thomas LENTES, *Ereignis und Repräsentation. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Liturgie und Bild im Mittelalter*, dans: Barbara STOLLBERG-RILINGER, Thomas WEISSBRICH (dir.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster 2010, p. 155–184. Cet aspect est aussi souligné par Fassler dans un article publié il y a déjà longtemps: Margot L. FASSLER, *Liturgie and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres*, dans: *The Art Bulletin* 75 (1993), p. 499–520.

pris sur les vitraux et les sculptures de la façade occidentale. Comme Eric Palazzo l'avait déjà fait, l'auteur souligne un aspect important de l'image, son effet de présence qui est rehaussé par la liturgie³⁸. Quand le chant exaltait la descendance royale de la Vierge et du Christ, ses ancêtres royaux et prophétiques étaient devant les yeux des participants aux processions.

Nicolas Balzamo quant à lui est plus prudent. Tout en discutant les œuvres matérielles quand la démonstration le lui demande, il se limite à ce qu'en dit la documentation écrite. Evers a choisi un sujet que les historiens de l'art ont déjà discuté, mais à l'égard duquel ils prennent une certaine distance, étant donné le fait que nous ignorons tout des concepteurs du portail royal.

Les trois ouvrages incitent les lecteurs à se poser des questions au sujet de la réception des œuvres d'art, mais aussi de la liturgie et du mythe du simple fidèle ou pèlerin. Balzamo est le seul à soulever et à discuter ce problème à fond. Il doute avec raison que les pèlerins aient connu tous les détails du mythe. Fassler revient plusieurs fois sur ce sujet et souligne même que la sculpture des portails et les vitraux se prêtent particulièrement bien à l'étude de la réception des images, mais Evers ne se pose pas la question de savoir lesquels des fidèles passant par le portail auraient pu comprendre les philosophèmes qu'un auteur du XXI^e siècle croit pouvoir lire dans les images qui le décorent.

Pourtant, ces vingt dernières années, une recherche abondante a été publiée au sujet de la réception et du fonctionnement des images sacrées, mais elle n'a pas été prise en considération ni par Fassler, ni par Evers, qui pourtant discutent des images, celles du portail royal, et celles des vitraux. Il est vrai que dans ce contexte, les vitraux et les sculptures des portails d'églises ont été peu discutés³⁹, mais l'étude fondamentale de Bruno Boerner, parue en 2008, traite du problème général de la réception des sculptures des portails par les spectateurs, bien qu'elle se concentre sur les exemples dans la région du Rhin supérieur⁴⁰. En prenant en considération les théologiens et philosophes médiévaux qui discutent de la fonction des images religieuses, Boerner arrive à la conclusion que celles-ci, tout en élucidant des aspects qui ont pu intéresser un public érudit, s'adressent en premier lieu aux laïques⁴¹. Le but des concepteurs n'était donc pas d'exprimer des idées intellectuelles, mais de présenter des images qui aidaient le simple fidèle à mémoriser les vérités religieuses fondamentales.

38 Eric PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris 2000, p. 152–156. Cette étude ne figure pas dans la bibliographie de Margot Fassler.

39 Pour le vitrail, il faut mentionner les travaux de Colette Manhes-Deremble et de Jean-Paul Deremble: Jean-Paul DEREMBLE, Colette MANHES, *Les vitraux légendaires de Chartres*, Paris 1988; Colette MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, Paris 1993 (*Corpus Vitrearum France. Étude*, 2) et de Wolfgang KEMP, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987 (traduction en anglais: *The Narrative of Gothic Stained Glass*, Cambridge 1997).

40 Bruno BOERNER, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008. Voir aussi sa thèse: ID., *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Eingangs von Notre-Dame in Paris*, Freiburg 1998.

41 Il est vrai que les espaces les plus riches en images étaient les chœurs des religieux. Voir BASCHET, *L'iconographie* (voir n. 13), p. 31, mais les portails sculptés s'avéraient être des instruments du clergé pour influencer les laïques.

L'iconographie du portail royal et des trois baies de la façade de Chartres se concentre sur un sujet majeur, localisé dans le tympan de l'entrée principale et dans la baie médiane de la façade. C'est le Christ, homme et Dieu, incarné, crucifié et retourné au ciel, qui reviendra un jour en majesté pour juger l'humanité. Il est accompagné de la Vierge qui lui est subordonnée, tout en assumant le rôle éminent de co-rédemptrice et malgré son assimilation avec l'Église qui administre les sacrements et garantit le salut éternel. Toutes les autres images se réfèrent à ce sujet principal. Nous admettons volontiers qu'elles reflètent des thèmes liturgiques, voire même historiques ou scholastiques, mais leur fonction est avant tout la représentation des vérités religieuses principales qui doivent se graver dans le cœur des fidèles.