

La Maison-Dieu, 177, 1989, 167-181

Colette DEREMBLE

LES VITRAUX DE CHARTRES ET LA LITURGIE

AU moment où, dès le milieu du 12^e siècle, les fenêtres des églises se couvrent de vitraux, la fonction de ces images ne fait pas l'objet dans le même temps d'une réflexion critique, et l'on continue de transmettre les interprétations symbolistes de Grégoire le Grand sur la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur¹, celles chères à l'auteur du *Speculum Ecclesiae* sur ces parois de verre que sont les écritures saintes, capables de filtrer les intempéries de nos mauvaises pensées pour ne laisser la place qu'à l'éclat du soleil intérieur², ou celles de Suger sur la mystique de la lumière. Pierre de Roissy, chancelier de l'école de Chartres pendant le temps de la construction de la cathédrale gothique, est seulement plus

1. « Et fenestras obliquas in thalamis. In fenestris obliquis pars illa per quam lumen intrat angusta est, sed pars interior quae lumen suscipit lata, quia mentes contemplatitium quamvis aliquid tenuiter de vero lumine videant, in semetipsis tamen magna amplitudine dilatantur », *Homiliarum en Ezechielem*, PL LXXVI, col. 995.

2. « Fenestrae ecclesiae vitreae scripturae sunt divinae, que ventum et pluviam repellunt, id est nociva prohibent, et dum claritatem veri solis in ecclesiam per diem transmittunt, inhabitantes illuminant », *Speculum Ecclesiae*, PL CLXXVII, col. 336.

précis quant à la forme des fenêtres, orthogonales dans le bas pour signifier comment l'âme des serviteurs de Dieu doit être encadrée par les vertus, et circulaires dans le haut pour dire la perfection de l'Alpha et de l'Omega³.

Quant au fond du message, les penseurs médiévaux continuent d'affirmer, en un discours bien codifié, que les images traduisent la Bible dans un langage pour illettrés. Cette excuse pudique par les nécessités d'une démocratisation de l'enseignement voile bien d'autres fonctions que l'analyse des images elles-mêmes révèle. Parmi ces fonctions, l'usage liturgique est sans doute loin d'être le dernier. A l'intérieur de la cathédrale, les vitraux racontent les histoires des saints et les épisodes déterminants des fêtes de la Nativité et de la Pâque que l'on entend lire dans la liturgie quotidienne, et ce que l'on donne à voir redouble ce que l'on donne à entendre, environnant le pèlerin d'une liturgie totale qui s'adresse à tous les sens à la fois : l'image redouble la liturgie en paroles, en musiques et en gestes.

La question de savoir si le pèlerin l'entend ainsi, et si la réception du message est effective, touche au faux problème : les fenêtres sont hautes, difficiles à voir en réalité, et il est clair que leur contenu, parce que non perceptible, ne devait pas faire l'objet de ce projet éducatif que les penseurs du Moyen Age eux-mêmes ont voulu leur faire assumer. Aussi bien le reste de la liturgie elle-même est-il plus accessible au fidèle ? N'est-elle pas structurée selon des codes rigoureux, savants, voire hermétiques ? Les images du vitrail sont lointaines, comme le sont les paroles prononcées par le célébrant, et il n'est pas sûr que les premières, parce qu'apparemment moins abstraites, aient servi de médiation pédagogique pour rendre la liturgie plus accessible au croyant. Il m'apparaît plutôt que les unes et les autres appartiennent au même mouvement de célébration, dont le souci est moins de se faire entendre ou voir du peuple, que de chanter en des langages

3. « Sunt autem fenestre quadratae in inferiori, quia prelati debent quadrari in virtutibus. Sunt et rotunde in superiori, quia debent perfecti esse, et pro eternis Deo servire, qui est Alpha et Omega », *Manuale de mysteriis ecclesiae*, ed. M.-Th. d'Alverny, Mélanges Renée Crozet, t. II, Poitiers, 1966, pp. 1095-1096.

divers la gloire de Dieu. Le langage des couleurs, dont les harmonies se déploient différemment selon la lumière à chaque heure du jour, rythme la célébration. « Que chante donc l'heureuse église de Canterbury un cantique nouveau au Seigneur » : ainsi s'adressait Honorius III dans une lettre à Étienne Langton le 26 janvier 1219⁴, après l'achèvement de la construction. Un cantique dont les mots sont des images : le vitrail fait partie de cette liturgie doxologique, et il faut le lire parfois davantage comme un chant que comme un discours instructif.

La convergence de la liturgie en actes et en paroles et de la liturgie en images est opérante lorsque le vitrail soutient le culte des reliques, exposant la vie de celui que l'on donne à vénérer : on se rend, pour les saints titulaires d'une chapelle, près de l'autel qui lui est consacré, et le vitrail qui souvent le surmonte accompagne, au sens musical du terme, les lectures qui sont faites. Là encore les témoignages médiévaux sont très rares : à Saint-Denis, le rituel de la messe du matin précise seulement que le Respons *Stirps Jesse* se chante devant le vitrail de l'Arbre de Jessé situé au chevet de l'abbatiale : « La procession entre du cloître à l'église et monte dans le chevet ; ils font une station devant la chapelle Notre-Dame, et, le Respons *Stirps Jesse* finy, le vénérable abbé dit l'oraison *Concede nos famulos* », écrit Dom Doublet⁵. De manière générale, les Ordinaires sont peu explicites quant au rôle précis que pouvaient tenir les images à l'intérieur de la pratique liturgique. Sans doute d'ailleurs ce rôle n'allait pas au-delà d'un rappel tacite, et ne nécessitait pas de mention écrite spécifique.

Il nous faut donc quitter le champ de la réception, pour entrer dans celui de la création elle-même, et éprouver, par l'étude de quelques vitraux particuliers, leur capacité à se faire partie prenante de la liturgie. Ceux de Chartres, par la qualité

4. Citée par R. Foreville, *Le Jubilé de Thomas Becket du 13^e au 15^e siècle (1220-1470) : Études et documents*, Paris, 1958, p. 163.

5. *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France...*, Paris, N. Buon, 2 vol., 1625, p. 359.

de leur conservation, leur ancienneté⁶, leur abondance sont un terrain d'observation privilégié.

Un regard rapide qui parcourt l'ensemble de la vitrerie chartraine est aussitôt frappé par les nombreux signes liturgiques mis en scène : partout les anges encensent, les cierges brûlent, les autels sont drapés, les célébrants s'affairent, les processions s'avancent, les fidèles s'agenouillent pour recevoir la bénédiction, apporter leur offrande, prier, construisent des églises, participent aux sacrements. Les saints, ceux dont on raconte l'histoire, surtout, semblent particulièrement investis d'une mission active dans la liturgie, et les chanoines créateurs se préoccupent moins de montrer leurs actes thaumaturgiques, leur piété ou leurs dispositions charitables que de mettre en évidence la part qu'ils prennent à la liturgie. Les scènes liturgiques apparaissent en effet comme le lieu par excellence de la créativité des maîtres du verre : les textes hagiographiques sont peu éloquents sur les rites, ou du moins les signalent comme une sorte d'évidence qui n'a pas besoin d'être décrite. Le travail de réécriture des légendes opéré dans le vitrail consiste essentiellement dans la traduction qui est faite de certaines étapes de la vie du saint en actes rituels, alors que l'écrit valorise davantage les aspects événementiels, anecdotiques ou moraux. Le genre hagiographique tel qu'il est figuré dans la cathédrale trouve une formulation rituelle qui le renouvelle. Alors que la fenêtre n'offre à l'artiste qu'une place limitée pour l'illustration de légendes longues en événements, en miracles, en actions, en élargissements moraux, presque toutes les verrières s'offrent le luxe d'une ou plusieurs scènes liturgiques que le récit écrit ne suggère pas, scènes apparemment en excès dans la trame narrative et sans nécessité pour l'intelligence de l'histoire. Ainsi l'on voit saint Martin⁷, saint

6. Les verrières narratives semblent pouvoir être datées des années 1200-1220. Les actuelles recherches sur le style de ces verrières après les travaux de restauration le confirment.

7. Baie 20 (numérotation du Corpus Vitrearum, *Recensement, Les vitraux du centre et des pays de la Loire*, CNRS, 1981, p. 30), panneau 21.

Remi⁸, saint Nicolas⁹ ou saint Chéron¹⁰ prêcher, sans que l'illustration fasse aucunement référence à un événement précis dans la vie du saint, contrairement au reste de ces verrières, où l'image est très liée au fil de la légende écrite. Les rites sacramentels occupent le plus souvent une position centrale, en particulier les scènes de baptême et d'ordination, qui reviennent de façon très insistante¹¹. Chaque fois, et d'une manière qui tend à devenir systématique, ces scènes sont mises en exergue dans des tableaux centraux.

L'exemple de l'histoire de Marie Madeleine et celui de saint Julien nous serviront de guide dans notre quête de l'expression liturgique. La verrière de Marie Madeleine, située à Chartres au côté sud de la nef, est le plus ancien témoignage d'une mise en images de la légende. Il est donc significatif d'inventorier les épisodes retenus ici par les maîtres du verre. Composée de trois grands cercles de quatre compartiments, coupés de deux lignes symétriques où alternent un petit losange central séparant deux demi-médillons, elle contient dix-huit scènes historiées. Le premier ensemble, qui comprend le premier cercle et la première ligne horizontale, est consacré à Marie en tant qu'elle est la sœur de Marthe et de Lazare. Le second, avec le second cercle et la seconde ligne, est consacré à l'« apostola ». Enfin le troisième relate la mort de la sainte.

L'histoire commence par le repas chez Simon. Simon est au centre et parle ; Jésus, à sa droite, lui répond. A droite Marthe sert et pose le pain sur la table. Marie est prosternée au premier plan, son flacon de parfum posé par terre. Les chartrains se montrent classiques et rigoureux dans le traitement

8. Baie 12, panneau 11.

9. Baie 29, panneau 9.

10. Baie 15, panneau 9.

11. Ainsi dans l'histoire de saint Martin, le baptême (baie 20/5), l'ordination épiscopale (panneau 15), dans celle de saint Nicolas, l'ordination du saint (baie 14/3) et le baptême du juif (panneau 19), et (baie 39) l'ordination (panneau 13) ; dans celle de saint Silvestre, le baptême de Constantin (baie 8/24) ; dans celle de saint Paul, le baptême d'un néophyte (baie 4/14) ; dans celle des Apôtres, le baptême de nouveaux disciples (baie 0/20) et la Cène (panneau 26) ; dans celle de Charlemagne, la messe de saint Gilles (baie 7/22) ; dans celle de Pantaléon, le baptême du saint (baie 11/5) ; dans celle de Lubin, l'eucharistie (baie 45/24).

du motif, comme ils le sont dans son choix. Ils auraient pu tenter une image plus rare comme celle de Marie Madeleine oignant la tête du Christ, ils auraient pu davantage s'intéresser à la pénitente, ou recoller les images dispersées des écrits scripturaires, en évoquant la vie active et la vie contemplative, comme dans les Évangiles d'Henri le Lion dix ou quinze ans plus tôt. Ils préfèrent continuer l'épisode du repas chez Simon par une longue séquence sur la mort et la résurrection de Lazare, et font basculer le récit du côté de cette future figure épiscopale, du côté de la liturgie. L'ensemble se déroule en six scènes, occupant ainsi le tiers des panneaux historiés de la verrière. Voici d'abord la veillée funèbre autour du corps recouvert du drap mortuaire ; trois chandeliers éclairent la scène. Marie, seule nimbée, et Marthe, symétriques, pleurent, les juifs les consolent. Vient une seconde scène de pleurs et de consolation, suivie des funérailles de Lazare : le célébrant, revêtu des insignes épiscopaux, asperge, selon le rituel chrétien, le corps revêtu d'un linceul dessiné dans un magnifique verre blanc ; un clerc tient sa crosse et lui présente le livre ouvert. Ce tableau, exceptionnel dans l'iconographie de la mort de Lazare, excessif dans ce surinvestissement liturgique, trahit la signature des chanoines chartrains. Le Christ avance ensuite, suivi des deux femmes, il ressuscite Lazare, en présence de témoins qui se bouchent le nez. La mort, dans tout cet ensemble, est l'objet d'un développement inflationniste. Le vitrail adopte un ton dramatique, en même temps que très liturgique : les différentes étapes de la liturgie de la mort sont évoquées, rituel des larmes, de la consolation et de la prière, aspersion, lecture, processions. Cette accentuation décentre légèrement la figure de Marie, réduite au rôle, graphiquement marginal, et plus rituel que mystique, de pleureuse : les deux femmes ne sont pas prosternées, comme dans la tradition byzantine¹², mais debout de part et d'autre ou derrière le Christ.

12. A laquelle sont fidèles les vitraux de Lyon et un assez petit nombre de manuscrits du 12^e siècle (*Psautier Élisabeth* de Cividale, Mus. Arch. CXXXVII, fol. 132v ; *Évangiles d'Otton III*, Munich, Staatsbibl., Clm. 4453, Cim. 58, fol. 231v ; *lectionnaire*, Karlsruhe, Landesbibl., Bruch. I, fol. 17r, *Bible II*, Paris, BN lat., 11534-35, fol. 206r).

Le centre de la verrière est occupé par le cycle pascal : visite au tombeau, *Noli me tangere*, annonce aux apôtres. L'histoire se poursuit par une allusion à la *vita apostolica* : la sainte débarque en Provence, son livre à la main, Lazare prêche, des témoins viennent l'écouter. Les imagiers n'ont pas choisi de figurer Marie en train de prêcher, préférant se conformer à la version sage des hagiographes vézeliens de la fin du 11^e siècle, selon qui la Madeleine savait « qu'elle ne devait pas porter devant les auditoires publics la parole de Dieu interdite au sexe féminin »¹³. L'élément emprunté à la légende hagiographique est limité à ces deux motifs, limité en extension, mais limité dans sa teneur puisque toutes les excroissances merveilleuses de la vie provençale sont gommées au profit de la scène centrale de la prédication épiscopale. Quelques décennies plus tôt on avait représenté à Autun le miracle de l'assomption quotidienne de Marie Madeleine par des anges. Quelques années plus tard on montrera la sainte enveloppée de ses cheveux pour recevoir de sa grotte la nourriture céleste. Au moment où dans l'écrit s'épanouissent de véritables romans fondés sur la vie apostolique et érémitique comme dans le célèbre sermon en prose romane de la fin du 12^e siècle, ou dans son adaptation en vers du début du 13^e siècle¹⁴, la représentation chartraine paraît extrêmement sobre, cléricale. L'apôtre des apôtres cède la place à l'évêque : c'est lui qui, muni des insignes du pouvoir, a la responsabilité de la conversion de Marseille. C'était un évêque que l'on avait déjà, on s'en souvient, inventé pour célébrer la sépulture de Lazare.

Du ministère pastoral de l'évêque Lazare, on passe sans peine au ministère liturgique de l'évêque Maximin. Comme pour l'épisode de la mort de Lazare, la liturgie des funérailles de la sainte est amplement développée. Une croix portée par

13. B. de Gaiffier, « Hagiographie bourguignonne. A propos de la thèse de doctorat de M. René Louis sur Girard comte de Vienne. Appendice : *Sermo de sancta Maria Magdalena* (Paris, BN lat. 17637, ff. 93v-95v) », *Analecta Bollandiana*, 69, 1951, pp. 145-147 : « Quia muliebri sexui nouerat prohibitum publicis auditibus non debere divinum inferre sermonem. »

14. N. Bériou, « Marie Madeleine dans la pastorale du 13^e siècle », intervention au séminaire de G. Duby, 1987.

le clerc, un livre ouvert sur le pupitre et la crosse de l'évêque croisent le lit funèbre où la sainte repose, sous le regard affligé des témoins. Et bientôt deux clercs déposent la dépouille enveloppée dans son suaire dans un sarcophage dont la pierre barre le bas de la scène. La croix, le livre et la crosse continuent de marquer la scène. A la dimension mystique de la mort de la solitaire dans la légende se substitue le déploiement très ordonné du rituel : la scène est austère, solennelle, chargée en témoins, en signes ecclésiastiques. L'élévation de l'âme, traitée avec un faste exceptionnel, occupe les deux derniers médaillons, et achève le récit de la vie de Marie Madeleine.

Dans l'effacement, ou l'oubli, de la Madeleine pénitente, de la Marie de Béthanie contemplative, de l'ermitte miraculée, de la missionnaire habile en paroles, de la médiatrice puissante en miracles, bref de tous ces motifs où l'on aurait pu voir sourdre l'affirmation d'une sainteté populaire, les images chartraines valorisent d'abord le témoin de la Résurrection, celle dont le geste symbolique et réel de l'onction a permis la naissance de l'Église. Face à Marie Madeleine, après la résurrection, se dresse le corps imposant des douze, comme après le débarquement de la sainte surgit la parole « prédicante » de l'évêque. Les chanoines privilégient l'héritage scripturaire, et à l'intérieur de cet héritage l'exaltation d'une théologie de l'Église née à la Pâque, une Église qui annonce la parole et célèbre les sacrements grâce à l'action toujours essentielle de l'évêque. L'espace de la cathédrale ne fait aucune place à la vie érémitique, qui avait connu un tel engouement au début du 12^e siècle, dans la mesure surtout où elle s'adressait à des moines, et qui reviendra en force au milieu du 13^e siècle avec la vénération franciscaine. L'écriture des vitraux, celle de Chartres en particulier, a précisément cet intérêt d'être la première traduction de la légende en milieu non monastique. Il est bien difficile d'imaginer que ces images pouvaient d'aucune manière servir de guide spirituel pour les pèlerins en visite à Chartres, et que l'on pensait y donner Marie Madeleine en modèle aux femmes aspirant à la sainteté. Je dirais plutôt que le vitrail est l'œuvre de clercs savants, imprégnés de liturgie, qui se servent de la figure magdalénienne pour montrer comment le pouvoir épiscopal s'enracine dans le moment pascal.

Autre exemple, celui de la verrière de saint Julien, placée au centre d'une chapelle du chœur, chapelle dite précisément de saint Julien où l'on conservait des reliques d'un saint de ce nom, sans doute d'ailleurs celles de saint Julien du Mans. Le Julien dont le vitrail retrace la vie n'a laissé aucune trace dans les lectionnaires chartrains, pas plus d'ailleurs que dans aucune Église d'Occident avant le 13^e siècle. Ceci est d'autant plus étonnant que la légende a connu une immense et longue popularité. L'on ne trouve le nom de ce Julien dans aucun martyrologe, aucun sacramentaire, ou bréviaire, seulement dans quelques livres d'heures du 15^e siècle, c'est-à-dire à une époque où la légende est très largement diffusée : Julien l'Hospitalier est un saint sans attache liturgique.

Et pourtant, le traitement qui est fait de sa vie dans la verrière revêt une forme très marquée par la liturgie. Par rapport aux versions données, tant dans le poème en vers octosyllabiques, témoin d'une légende perdue en langue vulgaire du début du 13^e siècle, que dans les grandes compilations hagiographiques du 13^e siècle, celle de Jean de Mailly, celles de Jacques de Voragine, de Vincent de Beauvais, l'écart de l'écriture du vitrail est grand.

La baie est composée de vingt-sept tableaux répartis en dix ensembles géométriques autonomes. Cette suite de tableaux recueille la légende en un nombre limité d'images : le récit iconique oblige à une économie de la narration qui gagne en sobriété et en densité ce qu'elle perd en pittoresque et en détails. Le poème au contraire est extrêmement prolix. Il raconte comment au Mans, un comte et une comtesse vivent heureux dans l'attente d'un fils. Avant l'accouchement la comtesse rêve qu'une bête lui sort du ventre pour la dévorer ainsi que son mari. Julien naît. Il se passionne pour la chasse. Un jour au cours d'une chasse, un cerf lui prédit par trois fois son futur péché de parricide. Julien brise son arc et ses flèches et part en exil. Il va à Rome, rencontre le pape, qui consent à le croiser. Le voilà pèlerin. Il se met au service des hospitaliers de Jérusalem et mène pendant sept ans une vie de service auprès de lépreux. Nouveau pèlerinage : il part pour Saint-Jacques, s'embarque à Acre, séjourne à Saint-Gilles, se remet en route. En chemin il traverse une région dévastée par la guerre, entre au service d'un seigneur, renonce

au pèlerinage, troque son bâton de pèlerin contre des armes qu'il retire à un mort, s'illustre dans des batailles. Il épouse une veuve châtelaine. Le voilà maître du pays. Il y vit heureux et retrouve son plaisir favori, la chasse. Ses parents partis à sa recherche arrivent, pendant qu'il chasse, dans son château. On connaît bien la suite : après le parricide, nouvelle fuite, nouvelles souffrances, mais en compagnie de sa femme. Ils décident à nouveau de partir pour Saint-Jacques, puis pour Rome. Cette nouvelle errance dure encore sept ans. Ils arrivent au bord d'une rivière dangereuse. Les passeurs refusent de faire traverser le couple qui ne peut payer. Julien décide de se faire passeur et hospitalier : pendant sept ans il passe gratuitement les pèlerins et sa femme les accueille. Dernier épisode. Pendant une nuit d'orage, Julien transporte un lépreux transi de froid. C'est le Christ, de qui il reçoit le pardon. Sept ans plus tard Julien et sa femme sont tués dans leur sommeil d'un seul coup d'épée.

Voilà donc ce conte, qui reprend des éléments traditionnels du roman courtois tout en situant l'épreuve dans la perspective du péché pardonné. Il dessine une apologie du pèlerinage et de la croisade, thèmes qui parcourent et structurent le récit. Il est surtout prolix en événements guerriers. Le vitrail gomme ces aspects merveilleux : il n'y a pas de rêve, pas d'anticipation prémonitoire de l'avenir, donc pas cette notion de destinée maudite que l'on fuit, très présente dans l'écrit, mais qui devait avoir des connotations trop païennes pour une écriture ecclésiale. Pas d'animaux. Pas de symbolisme chiffré. Pas d'aventure lointaine avec tout son cortège folklorique, les ponts qu'il faut traverser, les hospitalités données ou refusées. Pas cette notion de quête, de départs qui se répètent et se multiplient, de fuites, de retours. Pas d'insistance sur les heurs et malheurs de la vie de pèlerinage. On gomme aussi bien Rome que Jérusalem ou Saint-Jacques. On gomme aussi toute allusion à caractère érotique, comme celle d'une relation sexuelle entre le Christ et la femme, enfin le côté dramatique et spectaculaire du Christ lépreux qui ne se fait reconnaître qu'après son accueil. On gomme enfin l'idée d'un assassinat du couple, qui ferait un écho de plus ou moins bon goût à l'assassinat des parents par Julien.

Le vitrail refuse tous ces effets faciles de l'ordre du merveilleux, ce goût romanesque qui fait à la fois le charme et la banalité de l'histoire écrite, et insuffle dans ce récit un dynamisme théologique. On montre au début Julien confié par ses parents à un maître, qu'il s'applique à servir. Bientôt le maître se sent mourir, et remet à Julien son pouvoir, une scène rare dans ce type d'iconographie : le seigneur, assis, remet son sceptre¹⁵ à Julien, un genou plié devant lui. Ce geste rituel est le dernier temps d'une cérémonie d'investiture, telle qu'elle nous est décrite en 1127 par Galbert de Bruges dans son *Histoire du meurtre de Charles le Bon, comte de Flandre*¹⁶. La représentation qui est faite ici revêt une importance d'autant plus grande que ce rituel symbolique de la vassalité est resté pendant le Moyen Age extérieur à l'Église, au contraire de celui de l'adoubement. Selon Jacques Le Goff¹⁷, « même si le monde ecclésiastique est concerné par l'institution féodo-vassalique, il reste que ce rituel n'est ni chrétien ni même vraiment christianisé ». Dans le vitrail de saint Julien, les clercs chartrains l'intègrent dans un cadre ecclésial, lui donnent un statut voisin de celui des autres rites représentés au cours de cette histoire. L'image de Chartres en amorce en quelque sorte la christianisation.

Le maître meurt, Julien l'assiste. Le malade est allongé au milieu de la pièce. A son chevet, sa femme se détourne pour pleurer, pendant que saint Julien lui soutient la tête. Un prêtre se penche, tenant d'une main le calice, de l'autre l'hostie. Derrière lui un clerc tient l'orceau et l'ampoule de l'huile des malades. Le maître a les mains jointes et ouvre la bouche

15. Que Du Cange inventorie dans son corpus des objets et gestes symboliques, *Glossarium, art investitura*, III, 1520-1538.

16. Éd. H. Pirenne, Paris, 1891, p. 89. D'abord les échanges, l'accolade et les serments : « Ensuite, avec la verge qu'il tenait à la main, le comte leur donna les investitures à eux tous qui, par ce pacte, lui avaient promis sûreté, fait hommage et en même temps prêté serment. »

17. « Les gestes symboliques dans la vie sociale : les gestes de la vassalité », *Simboli e simbologia nell'altomedievalo*, Spoleto, 1976, p. 765. « Les clercs du Moyen Age n'ont pas donné, sauf de façon partielle, d'explication symbolique des rites qui présidaient à l'une des institutions sociales fondamentales, celle de la vassalité », *ibid.*, p. 680.

pour recevoir l'ultime communion. Les scènes d'onction sont rares dans les images du 12^e siècle¹⁸. Au cours du 13^e siècle la représentation de l'onction semble être supplantée par celle du viatique et de l'aspersion¹⁹. L'image chartraine en paraît d'autant plus intéressante. Rien en tout cas dans les témoignages écrits contemporains ne la justifie.

C'est ensuite le rituel de la veillée funèbre : après la mort du maître, Julien à son chevet pleure, la tête penchée sur sa main ; un serviteur se détourne, pendant que l'épouse se frappe la poitrine. Remarquons qu'ici aucun clerc ne s'associe à la lamentation.

Là où le poème s'étend sur l'effusion des sentiments²⁰, le mariage de Julien à son tour dans le vitrail a un traitement liturgique, avant d'être célébré par un banquet. La scène proprement dite du mariage est étonnante, en cette époque où le cérémonial est encore réglé selon un rituel essentiellement

18. Citons une enluminure dans un *Sacramentaire de Fulda* (fin du 10^e siècle), où l'on voit un prêtre, entouré de cinq moines, qui oint les yeux d'un malade assis sur son lit. Autour se forme la procession avec des clercs munis d'une croix, du livre et de cierges, Göttingen, Bibl. de l'Université, ms. Theol. 231, fol. 192v. Le *Sacramentaire de Warmundus* (Ivrea, Bibl. Capitol., ms. 86, fol. 195v), précis dans sa description, ne présente pas le moment de l'onction, mais expose tous les objets qui servent au sacrement, calice, livre, et ampoule de l'huile.

19. Dans les vitraux de Bourges déjà pour la mort de Denys l'Aréopagite, on montre le saint tenant encore le calice, tandis que l'évêque, la situla à la main, procède à l'aspersion, et qu'un acolyte tient l'orceau. Les images des *Bibles moralisées* (Londres, Brit. Mus., ms. Harley 1526-27, II, fol. 23r, 51v. ; Oxford, Bodleian ms. 270b, fol. 70r, 219v. ; New York, Pierpont, Morgan, ms. 240, fol. 62), choisissent plutôt de représenter l'administration de la communion.

20. Tobler, *Archiv für das Studium des neueren Sprachen und Litteraturen*, t. CII, 1899, p. 109-178.

« Lors vient li prince tot vint,
et Juliens avoec ax vint,
Qui bien devoit estre de pris.
Il ne fu pas trop esbahi.
"Dame, vesci votre mari,
Font cil, n'i a ne plus ne mains."
Lors li donent entre ses mains,
Et la contesse le rechut
Doucement, si com ele ut » v. 2329-2338.

profane et où les *ordines* montrent comment c'est le père qui jusqu'au milieu du 13^e siècle remet sa fille au futur époux. Dans le vitrail un prêtre, au centre du tableau, procède à la *unctio manuum* en présence de deux témoins.

Après le départ à la guerre de Julien et le parricide, les maîtres verriers se complaisent de nouveau à développer le rituel de la mort. Lamentations : Julien et son épouse pleurent auprès de leurs parents morts. Sépulture : un prêtre préside à la cérémonie pendant laquelle on dépose les corps au tombeau.

Les deux époux prennent le bâton de pèlerins, construisent un hôpital, où ils accueillent les passants. La femme de Julien est présentée alors, de manière bien symbolique, en train de laver les pieds des hôtes, qu'elle attend, comme plus tard le Christ, au seuil de l'hostel, une lampe allumée à la main.

On ne peut ainsi qu'être frappé par le développement des scènes rituelles au détriment des épisodes plus romanesques. De l'épisode du cerf, si connu, le vitrail de Chartres ne parle pas, alors qu'une dizaine d'années plus tard, en 1225, Jean de Mailly le mentionne. Les maîtres chartrains n'en ont-ils pas eu connaissance ? C'est bien peu vraisemblable. Ne faut-il pas plutôt penser qu'ils n'ont pas voulu donner un développement trop important à un motif d'origine clairement païenne, et préféreraient accentuer les tableaux religieux ? La vie de Julien qu'ils font dessiner est ritualisée de part en part, même s'il faut distinguer des degrés différents à l'intérieur de ces cérémonials : rituel initiatique de la remise de l'enfant au maître, rituel de la remise du fief par le seigneur, du sacrement des malades, du sacrement du mariage, et de son équivalent dans le rituel social, le banquet, où il faut lire aussi le symbolisme insistant de la Cène, liturgie du lavement des pieds au jeudi saint, rituel enfin et surtout de la lamentation et de la mise au tombeau.

Des itinéraires aussi différents, dans le texte et dans l'image, ne peuvent qu'être portés par des spiritualités différentes : dans le poème il y a le désir de représenter une quête proche de celle des romans courtois, avec leurs aventures cycliques, pleines d'échos et de rebondissements, avec aussi leur cortège d'échecs, de misère et d'aventures. Les lieux parcourus sont lointains, dispersés ; les thèmes très riches et divers (la chasse,

l'aventure familiale, conjugale, chevaleresque, spirituelle...). Le message est fataliste : nul n'échappe à son destin, pas plus Julien qu'Œdipe. Le Julien de Chartres se démarque de ces réminiscences païennes : ni Œdipe, ni héros courtois, mais un saint. Sa légende est retravaillée, scandée par un certain nombre d'étapes par lesquelles il parvient à la sainteté, étapes clairement marquées par un cérémonial social ou religieux.

Ainsi partout les signes rituels abondent dans les vitraux chartrains. Or c'était précisément une thématique peu exploitée dans les illustrations des manuscrits liturgiques de ce temps. Les livres où des images de rites auraient dû légitimement trouver place en abondance, les Pontificaux, n'offrent pas dans ce domaine le répertoire qu'on eût pu imaginer : « La décoration proprement dite du pontifical n'apparaît pas avant le milieu du 13^e siècle. » Jusque-là « les miniatures, au lieu de représenter des scènes d'ordination, de dédicace, de sacre des rois ou des reines, de bénédiction des abbés ou des abbesses, en un mot, des scènes de pontifical, empruntent leurs sujets à la décoration du sacramentaire et du missel », explique Leroquais²¹. Ainsi le Pontifical de Chartres, conservé à Orléans²², daté pourtant de la première moitié du 13^e siècle²³, ne propose, sur ses vingt-trois illustrations, que des thèmes empruntés à la décoration du missel. Le cadre de la cathédrale, sans doute, est plus propice à l'exaltation d'images liturgiques, soit que les chanoines créateurs cherchent par ce biais à rendre visibles des gestes que le peuple perçoit mal dans la réalité — mais nous avons vu que l'éloignement des verrières rend peu réaliste un tel projet pédagogique —, soit que cette écriture propre à l'espace de l'église soit une manière de faire

21. *Pontificaux manuscrits*, p. CXXIX.

22. Ms. 144.

23. Leroquais, *Pontificaux manuscrits*, p. CXXX et p. 252 pour sa description. Parmi les plus anciens témoignages conservés, de manière exceptionnelle le Pontifical de Paris, aujourd'hui à Metz (Leroquais, *Pontificaux manuscrits*, p. 229), que l'on peut dater des années antérieures à 1222, présente une réflexion orchestrée dans l'image des grands temps de la vie liturgique : vingt-et-une initiales ornées illustrent les activités épiscopales, en une exposition systématique, que beaucoup de cathédrales proposent d'une autre manière dans le vitrail quelques années auparavant.

chanter aux murs un chant qui redouble celui de la célébration en gestes et en paroles qui s'effectue au rythme de la liturgie quotidienne. La cathédrale est un espace ordonné pour l'exaltation des gestes d'alliance avec Dieu, alliance parlée, chantée, mise en scène, mais aussi peinte en des termes qui inlassablement transforment les moments de la vie des saints en actes rituels.

*Le compte rendu de l'acte de Jean-Marie TEZE C. DEREMBLE
Christ, paru dans La Maison-Dieu 176, pp. 149-151 est de Madame
Eusèbe FLORY*