La façade de l'église Notre-Dame de La Charité-sur-Loire : Recherches sur le portail sculpté de la Vierge

Mémoire de maîtrise de l'Université de Bourgogne sous la direction de Daniel Russo, juin 2004

Séverine Hisquin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/800>

DOI : 10.4000/cem.800

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Édition imprimée

Date de publication : 15 août 2005

ISSN : 1623-5770

Référence électronique

Séverine Hisquin, « La façade de l'église Notre-Dame de La Charité-sur-Loire : Recherches sur le portail sculpté de la Vierge », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 9 | 2005, mis en ligne le 08 novembre 2006, consulté le 22 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cem/800> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.800>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

La façade de l'église Notre-Dame de La Charité-sur-Loire : Recherches sur le portail sculpté de la Vierge

Mémoire de maîtrise de l'Université de Bourgogne sous la direction de Daniel Russo, juin 2004

Séverine Hisquin

- 1 Le prieuré de La Charité-sur-Loire a été fondé en 1059 directement sous la tutelle de l'abbaye de Cluny. Bénéficiant assez tôt de nombreuses possessions et dépendances à l'échelle européenne¹, le monastère ligérien connaît une croissance rapide et, dès le début du XIII^e siècle, il devient « fille aînée » parmi les cinq principales filiales de Cluny. Conçu dès l'origine avec une certaine ampleur, il possédait une église prieurale faisant écho à cette grandeur, celle-ci bénéficiant alors de dimensions monumentales et d'un décor prestigieux. Édifiée en plusieurs campagnes², l'église Notre-Dame fut consacrée en 1107 par le pape Pascal II. À la fin de sa construction dans les années 1130-1135, l'édifice comprenait un chœur échelonné à cinq chapelles, un transept saillant avec deux chapelles sur chacun de ses croisillons, une tour de croisée octogonale et une nef bordée de doubles collatéraux longue de dix travées et s'achevant à l'ouest par une façade à cinq portails surmontée de deux grands clochers. Bien que l'existence de la tour sud n'ait jamais été démontrée avec certitude, elle faisait sans aucun doute partie du projet de construction initial.
- 2 L'édifice qui se présente à nous aujourd'hui a bien changé. Le chœur et l'élévation interne de la nef ont été modifiés mais surtout, le long vaisseau a été raccourci et ne comprend plus désormais que ses quatre dernières travées orientales. Ainsi, la façade romane se retrouve séparée du reste de l'édifice. Elle a, elle aussi, subi plusieurs bouleversements au cours du temps, ce qui a modifié son aspect primitif de la première moitié du XII^e siècle. De cette période ne subsistent en effet que la tour nord et les deux portails latéraux se trouvant à la base de celle-ci³. Ce sont donc ces trois éléments majeurs qui méritent une attention particulière et plus spécialement les deux

ensembles de bas-reliefs qui ornent les portails et dont les thèmes iconographiques sont assez inhabituels.

- 3 Plusieurs articles et quelques rares ouvrages ont été consacrés à l'ancienne prieurale mais seule une minorité d'entre eux concerne la façade et ses décors sculptés, éléments trop souvent étudiés de manière partielle. Il faut attendre la thèse de Regula Raeber, publiée en 1964³, pour obtenir une première étude complète et sérieuse des sculptures de l'église Notre-Dame. Considérant les décors de l'édifice dans leur intégralité, elle consacre une partie de son travail à la façade et à ses deux portails. Reprenant les principaux arguments des chercheurs l'ayant précédée, elle procède ensuite à la description des deux ensembles sculptés et à leur interprétation. Mais surtout, elle est la première à chercher un lien entre les thèmes iconographiques illustrés et des textes contemporains à leur réalisation. Elle a aussi recours à des comparaisons avec d'autres créations de la même période. Plusieurs remarques et hypothèses émises par R. Raeber sont donc à retenir, surtout en ce qui concerne les comparaisons qu'elle a établies entre le style des sculptures charitoises et celles d'autres sites à la fois proches et lointains. Enfin, l'autre auteur incontournable pour l'étude iconographique de ces portails est Marie-Louise Thérél. Ses travaux⁴, comparés à ceux de R. Raeber, adoptent un autre type d'approche. Elle laisse, en effet, de côté les descriptions et les aspects stylistiques des sculptures et se concentre sur l'iconographie des deux ensembles, qu'elle met en rapport avec la liturgie, la littérature, l'ecclésiologie et la mariologie de la période. Elle replace ainsi ces compositions au sein d'une évolution plus générale. Sa méthode de travail et ses conclusions sont donc ici primordiales.
- 4 Malgré les travaux importants de R. Raeber et de M.-L. Thérél, certains aspects concernant ces deux portails n'ont toujours pas été traités ou l'ont été de manière incomplète. Il faut notamment considérer plus en détail le tympan de la Vierge car certains éléments qui le composent n'ont pas été envisagés avec précision. Il manque par exemple une étude des relations qui existent entre les différents personnages représentés. De plus, les différents travaux concernant ces deux ensembles de bas-reliefs ne les considèrent pas sous tous leurs aspects en n'envisageant toujours qu'un seul type d'approche (descriptif, comparatif ou iconographique). Il apparaît donc nécessaire d'établir une synthèse des différentes remarques et conclusions émises jusqu'à aujourd'hui tout en y ajoutant des observations nouvelles sur des points jusque là étudiés partiellement. Cela permettra alors d'aboutir à une interprétation plus précise du tympan de la Vierge et de voir quel rapport thématique il est possible d'établir entre les deux portails, rapprochés jusque là seulement au niveau des scènes de leur linteau et non pas au niveau de leur signification d'ensemble⁵.
- 5 Le portail de la Transfiguration (fig. 1) a été découvert en 1815 par le propriétaire d'une maison qui était accolée au soubassement de la tour nord. Depuis 1835, ses bas-reliefs sont conservés dans le croisillon sud du transept. Il ne reste donc que quelques éléments du portail sur la façade actuelle, le plus intéressant étant un chapiteau sculpté montrant les restes d'un cavalier se dirigeant vers l'intérieur du portail. Cette représentation reprend un schéma courant, puisque le type du cavalier au manteau volant derrière lui se retrouve sur d'autres sites et dans des scènes diverses. On le retrouve par exemple dans plusieurs représentations de Constantin observées dans la région Poitou-Charentes mais aussi sur un chapiteau de la nef de Vézelay représentant saint Eustache. On prend donc un type connu et on l'adapte ensuite à la scène que l'on

souhaite représenter. Étant donné qu'aucun autre chapiteau figuré appartenant à la façade romane ne nous est parvenu, l'identification de celui-ci demeure impossible.

- 6 L'ensemble des bas-reliefs nous est parvenu dans un assez bon état de conservation. La scène du tympan, identifiée avec certitude par Émile Mâle en 1922⁷, représente la Transfiguration du Christ. Elle est supportée par un linteau où l'on a représenté, à gauche, l'Adoration des mages et, à droite, la Présentation au Temple. Les sculptures du linteau et du tympan ont bénéficié d'une réalisation de grande qualité présentant des détails très raffinés. Les drapés sont très travaillés et, même s'ils collent encore parfois aux corps, ils bénéficient aussi d'une certaine liberté et se propagent alors dans des plis occupant les espaces vides du fond de la composition. On peut aussi remarquer le soin apporté aux chevelures et aux barbes des divers personnages. Néanmoins, on peut percevoir des différences de traitements entre les deux parties. Les visages ainsi que les vêtements ne sont pas tout à fait semblables. Les visages des personnages du linteau possèdent des traits plus fins que ceux du tympan. Certains plis, dans les drapés du tympan, s'étalent sur le fond de la composition en des formes irréelles caractéristiques de celui-ci ; ils ne se retrouvent pas au linteau où les vêtements tombent dans une matérialité plus naturelle. On peut donc penser qu'il y a eu deux mains différentes pour réaliser ces bas-reliefs et que chacune s'est plus ou moins adaptée à l'autre pour préserver l'unité de l'ensemble. Le sujet principal des trois scènes est le Christ. Chaque fois, tous les regards et toutes les attentions des autres protagonistes convergent vers lui. La scène du tympan a un caractère céleste et les deux du linteau sont terrestres. L'Adoration des mages et la Présentation au Temple sont des épisodes de l'enfance du Christ couramment représentés depuis les premiers siècles, à la fois en Orient puis en Occident. Ils sont donc issus d'une vieille tradition iconographique et les exemples en sont nombreux. Les sculptures de La Charité ne présentent pas ici de réelle nouveauté et s'inscrivent plutôt dans la continuité iconographique des thèmes évangéliques. En ce qui concerne le tympan, il est novateur sur plusieurs points. Tout d'abord, il représente la Transfiguration du Christ qui est une thématique peu commune dans l'art occidental. De plus, cette scène possède ici la particularité d'être disposée dans l'espace d'un tympan sculpté et d'être juxtaposée aux deux scènes du linteau. Ensuite, la facture des sculptures se rattache à un style plutôt languedocien mais sans lui être parfaitement semblable. Il y a donc eu une circulation des techniques et du style languedociens à moins que le sculpteur charitois n'ait été originaire de cette zone géographique. Des comparaisons sont possibles, notamment, entre le personnage de l'apôtre Pierre de La Charité et celui de Moissac dont les cheveux et la barbe sont de même type ou encore les prophètes Élie et Moïse sont comparables aux prophètes Isaïe de Souillac et Jérémie de Moissac. Ces réalisations se situent dans la même période chronologique⁸. Enfin, une dernière innovation réside dans le fait qu'on ait mêlé à cette théophanie du Mont Thabor une représentation de l'Ascension du Christ. En effet, lorsqu'on observe la posture et les gestes du Christ, on s'aperçoit qu'il est proche du type du Christ en Ascension⁹. Chacun des épisodes de cet ensemble montre donc une révélation de la divinité du Christ. Elle se révèle tout d'abord dans sa chair auprès des Gentils que sont les mages. Ensuite, elle apparaît aux Juifs dans la Présentation au Temple par la présence de Siméon et Anne. Puis, elle se manifeste dans la gloire de sa divinité à trois de ces disciples en se transfigurant. C'est aussi lors de cet épisode que sa future résurrection est annoncée. Le lien avec l'Ascension est alors établi puisque ces deux événements ont comme point commun l'annonce de la Résurrection du Christ¹⁰.

Cependant, pourquoi l'artiste de La Charité n'a-t-il pas directement représenté l'Ascension dont il existe alors de nombreux exemples, plutôt que de créer un nouveau schéma où elle est mêlée à la Transfiguration ? Si l'ensemble des bas-reliefs du portail de la Transfiguration fait preuve d'innovation en rassemblant ces quatre scènes évangéliques, c'est parce que leur juxtaposition avait son importance et sa signification. Afin de comprendre cela, il est nécessaire de prendre en considération le contexte liturgique dans lequel il fut conçu.

- 7 Le prieuré de La Charité-sur-Loire dépendant de la grande abbaye de Cluny, il est logique de se reporter à des textes clunisiens plus ou moins contemporains de la conception et de l'édification de la façade de l'église Notre-Dame. Concernant notre étude du portail de la Transfiguration, il faut plus précisément se tourner vers les écrits qui concernent ce thème évangélique. C'est dans l'étude de R. Raeber¹¹ que le tympan est, pour la première fois, mis en rapport avec des éléments textuels. Dans son chapitre concernant l'étude iconographique, elle écrit que l'ensemble des bas-reliefs de La Charité a été inspiré par le sermon que Pierre le Vénérable (1122-1156) composa pour la fête de la Transfiguration¹² en 1132. Analysant ce texte, elle en retient quelques points essentiels, notamment que la Transfiguration est une théophanie trinitaire préfigurant la Résurrection et le Jugement dernier. Reprenant ensuite les deux scènes du linteau, elle en déduit que l'idée générale qui unit ces épisodes dans un seul ensemble est celle d'une grande théophanie. R. Raeber a eu le mérite de mettre, pour la première fois, les sculptures en rapport avec des textes. Cependant, selon M.-L. Thérel¹³, R. Raeber n'avait pas besoin d'avoir recours au sermon de Pierre le Vénérable pour prendre connaissance de la signification théologique des scènes représentées. Elle pense donc que « le rapprochement établi entre l'exégèse du texte et l'iconographie du tympan est quelque peu factice, d'autant plus que l'abbé de Cluny ne fait aucune allusion ni à l'Épiphanie ni à la Présentation au Temple célébrée à cette époque sous le vocable : Purification de Notre-Dame ». Cependant, M.-L. Thérel garde l'idée selon laquelle l'abbé de Cluny constitue bel et bien la clé de l'iconographie choisie dans ce portail. Elle choisit donc de se tourner vers d'autres écrits de Pierre le Vénérable, toujours en rapport avec la Transfiguration.
- 8 C'est en effet cet abbé qui décide d'introduire la fête de la Transfiguration dans l'ordre de Cluny¹⁴. Inscrivant cette nouvelle solennité au calendrier, il lui consacre alors un long sermon et compose également l'office de la célébration¹⁵. Dans le texte qu'il inscrit aux statuts de Cluny, et qui prescrit la célébration de la Transfiguration, l'abbé indique qu'elle doit être fêtée de manière semblable à celle de la Purification de Notre-Dame. Il justifie ensuite cette mesure en comparant la solennité de la Transfiguration aux grandes fêtes liturgiques de l'Épiphanie et de l'Ascension :
- 9 « Il est ordonné que, dans tous les monastères et les Églises qui relèvent de Cluny, la Transfiguration du Seigneur soit célébrée sur le même mode que la Purification de Sainte-Marie excepté la procession avec leçons, répons et offices propres à la fête.
- 10 La raison de cette institution réside dans l'admirable dignité de sa Transfiguration qui n'est inférieure – après [celles de] la Nativité et de la Résurrection du Christ – à aucune solennité d'un autre jour ainsi que [le prouve] l'usage antique et moderne de beaucoup d'Églises à travers le monde qui célèbrent la mémoire de la Transfiguration avec non moins d'honneur que l'Épiphanie et l'Ascension du Seigneur. »¹⁶

- 11 La juxtaposition de l'Adoration des mages (ou Épiphanie), de la Présentation au Temple (ou Purification de Notre-Dame), de la Transfiguration et de l'Ascension dans un même ensemble sculpté à La Charité s'explique donc par ce texte des statuts de Cluny que l'on peut résumer ainsi : la solennité de la Transfiguration doit être célébrée de manière semblable à celle de la Purification de Notre-Dame et elle doit être considérée comme égale en dignité à celles de l'Épiphanie et de l'Ascension. Or, ce sont bien ces quatre événements que l'on retrouve dans l'ensemble charitois. On a donc ici, inscrites dans la pierre, les quatre théophanies du Christ célébrées à égalité dans l'Église de Cluny. L'ensemble sculpté du portail de la Transfiguration constitue donc une transposition visuelle du texte de Pierre le Vénérable. Il faut ajouter à cela que l'institution d'une nouvelle fête dans la vie monastique constituait à elle seule un grand événement qui méritait alors d'être marqué dans la pierre. Par ailleurs, l'introduction de la solennité de la Transfiguration dans le calendrier de Cluny est fixée au chapitre général en 1132. Cela permet donc d'en déduire que les sculptures du portail charitois auraient été, au plus tôt, réalisées à cette date. On peut aussi déduire de ce rapprochement entre le texte et les sculptures que l'élaboration des programmes iconographiques est très fortement influencée par la pensée théologique et littéraire qui lui est contemporaine.
- 12 L'autre portail de la façade de l'église Notre-Dame (fig. 2), toujours à son emplacement d'origine, a lui aussi été préservé, mais en partie seulement, par l'habitation qui était accolée au soubassement de la tour. Il n'en fut dégagé dans sa totalité que lorsque celle-ci fut démolie en 1923. C'est à partir de cette date que les observations et études le concernant deviennent plus nombreuses et intéressantes. Mais l'interprétation des bas-reliefs du portail de la Vierge pose problème. En effet, si l'identification des scènes du linteau est évidente, celle du tympan demeure problématique par la disposition inhabituelle des différents personnages.
- 13 Le linteau comporte quatre scènes consacrées à l'incarnation du Christ : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et l'Annonce aux bergers. Ces quatre épisodes de l'enfance du Christ forment un ensemble logique avec les deux déjà vus au linteau de l'autre portail. Les schémas employés pour représenter ces quatre scènes sont là aussi issus d'une tradition iconographique ancienne. Le portail de la Vierge n'est donc pas novateur en ce qui concerne son linteau. Enfin, la facture des sculptures est différente de celle des sculptures de l'autre portail. Les drapés collent aux corps et tombent lourdement au point de sembler peser sur ceux-ci et les personnages sont disproportionnés. Une troisième main est donc à l'origine de ces réalisations.
- 14 Le tympan, dont la moitié inférieure est très abîmée, présente plusieurs groupes de personnages. Dans la partie supérieure, au centre, le Christ assis dans l'espace d'une mandorle est disposé de trois-quarts vers sa gauche et non de face comme il l'est habituellement. Il se tourne vers Marie, debout et vue de profil, qui se dirige vers lui. Derrière et en dessous d'elle se trouvent deux religieux vêtus de la coule monastique. Ils adoptent la posture de la prière avec les genoux fléchis et les mains jointes en direction de la Vierge. De l'autre côté de la mandorle, c'est-à-dire derrière le Christ, on peut voir un groupe de deux personnages ailés et nimbés. Celui de droite désigne de sa main droite le groupe formé par le Christ et Marie. Celui de gauche tient dans sa main gauche une croix à longue hampe, signe de triomphe, et de sa main droite il demande l'attention en montrant sa paume. Ces deux personnages ont le regard dirigé vers le spectateur. Leur position privilégiée auprès du Christ indique que ce ne sont pas de simples anges. R. Raeber¹⁷, par des comparaisons avec des fresques catalanes et en

considérant la croix que porte celui de gauche, pense que le personnage situé à droite est l'archange Gabriel, messager de Dieu, et que le second est l'archange Michel dans son rôle de psychopompe. En dessous, un groupe de trois autres religieux, dont seul le premier est assez bien conservé, dirige ses prières vers le Christ et sa Mère. Ils lèvent la tête vers eux. Devant ce groupe, donc sous la mandorle, on distingue encore les restes d'une végétation luxuriante et on remarque une ondulation accolée à la pointe inférieure de la mandorle. Étant donné la position privilégiée de ces deux éléments, situés directement sous le Christ en gloire, il ne s'agit en aucun cas de simples éléments décoratifs, d'autant plus que les rameaux feuillés occupent une partie non négligeable de la scène d'ensemble. Il paraît donc intéressant de suivre M.-L. Thérel¹⁸ qui se réfère à des passages du texte de l'Apocalypse (Ap. 22, 1-2) pour appuyer son identification. Elle en déduit alors que la végétation représente l'Arbre de Vie et que l'ondulation est le Fleuve de Vie, donnant ainsi un caractère paradisiaque à la scène. Enfin, les écoinçons du tympan, dont les rebords sont soulignés d'une ligne ondulante indiquant la nuée céleste, sont occupés chacun par un ange soufflant dans un olifant¹⁹. Ce décor du tympan a posé des problèmes d'interprétation pendant longtemps mais on est finalement arrivé à la conclusion selon laquelle il illustre à la fois l'Assomption corporelle de Marie et son rôle d'intercesseur auprès de son Fils en faveur, ici, des religieux sans doute clunisiens²⁰. Comment ces thèmes sont-ils mis en œuvre dans cette composition ? Pourquoi a-t-on choisi de les représenter et dans quel but les a-t-on disposés ensemble ? Le contexte de l'exécution de ces sculptures est, comme pour le portail de la Transfiguration, important à prendre en compte.

- 15 Les sculptures du tympan de la Vierge, dont le style est à rapprocher de celui du portail de Cluny III, ont été exécutées dans la même période que celles du portail de la Transfiguration, c'est-à-dire vers 1130-1135 environ. L'observation de la scène représentée montre que l'élément central est le rapport qui existe entre la Vierge et son Fils. En effet, c'est vers eux que les prières des moines clunisiens se dirigent. Puisque les nuées des écoinçons indiquent qu'il s'agit d'une scène à caractère céleste et que les deux anges jouent de l'olifant, on peut en déduire que ces religieux sont des défunts. Enfin, si leurs prières sont destinées à Marie, c'est parce qu'ils font appel à son rôle d'intercesseur auprès de son Fils. Les gestes de Marie et du Christ confirment cette interprétation : dans le sens de la demande, Marie tend sa main droite ouverte en direction de celle de son Fils qui reçoit sa requête lui aussi par sa main tendue et ouverte en direction de celle de sa Mère. De son autre main, le Christ bénit tandis que Marie, de sa main gauche à l'index tendu, désigne le groupe de trois religieux situé en contrebas. Ce groupe est en attente du jugement. Derrière la Vierge, un moine a déjà reçu la clémence du jugement et il est ainsi admis à sa suite. Celui qui est en dessous de Marie touche le bas de son manteau. Par ce contact direct avec elle, il se crée ainsi un fil conducteur allant, pour la demande, du moine au Christ en passant par Marie et, dans le sens de la réception, du Christ au moine, toujours en passant par la Vierge.
- 16 On a donc représenté sur ce tympan l'un des rôles majeurs attribués à la Vierge : celui de son intercession auprès du Fils. En effet, pendant la période où sont exécutées ces sculptures, se développent les nombreuses prérogatives de Marie. Mais si elle devient une figure aux multiples facettes, c'est grâce à sa maternité divine qui lui confère un rôle important au sein de l'histoire du Salut : c'est de sa chair que le Sauveur prend vie. C'est ce qui est représenté au linteau. La maternité divine de Marie lui permet alors, après sa mort, d'échapper au sort commun des mortels et de rejoindre le Fils en gloire.

C'est aussi le privilège de cette assomption glorieuse, et de sa présence auprès du Fils, que l'on a reconnu dans la scène du tympan charitois. M.-L. Thérél ²¹ soutient qu'on peut reconnaître ici une représentation de l'Assomption corporelle de Marie car son corps est représenté de manière réelle, indiquant ainsi qu'il s'agit d'un corps glorieux. Les pieds ballants de Marie et le mouvement du bas de son manteau indiquent en effet qu'elle est en mouvement et qu'elle rejoint en ascension le Royaume. Par cette position privilégiée, la dévotion envers la puissance de l'intercession mariale se développe. Mais l'assomption de la Vierge, sa gloire céleste et son pouvoir d'intercession ne sont pas les seuls privilèges qui lui sont attribués. Les théologiens, assez tôt, établissent un parallèle entre la Vierge et une autre figure féminine importante : l'Église.

- 17 L'Église (*Ecclesia*) représente l'ensemble de la communauté des fidèles. Il s'agit donc d'une figure abstraite. Cependant, les théologiens ont essayé, au travers de leurs écrits et plus particulièrement de leurs commentaires exégétiques des textes bibliques, de lui donner une définition, une identité, et de lui conférer à elle aussi certains rôles. Née de la plaie du Christ crucifié, elle est vue comme épouse de celui-ci, à l'image d'Ève sortie de la côte d'Adam. Mais l'Église assure en même temps une maternité spirituelle : elle est mère des chrétiens et cette maternité se perpétue au fil du temps. Elle est dispensatrice du Salut. Parallèlement, les théologiens réfléchissent au rôle de Marie dans l'histoire du Salut. Leur réflexion aboutit peu à peu à l'identifier à l'Église en lui attribuant les mêmes prérogatives ²². Sa maternité divine donne en effet à l'humanité son Sauveur, c'est-à-dire l'auteur du Salut. Marie assure une maternité historique et participe à l'histoire du Salut par le biais de celle-ci. Au fil du temps et des commentaires exégétiques de la Bible, on assiste donc à un développement considérable des prérogatives attribuées à Marie : sa maternité divine la place à la source du Salut et son triomphe céleste est le fondement de son rôle d'épouse et de reine des cieux mais il constitue aussi la puissance de son intercession. La Vierge finit alors par devenir la figure centrale du système chrétien.
- 18 Dans *Le triomphe de la Vierge-Église*, M.-L. Thérél met en rapport l'évolution de la mariologie avec celle de l'ecclésiologie. Elle y démontre en conclusion que le triomphe de Marie, au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, prend progressivement une signification eschatologique, donc ecclésiologique. En effet, son triomphe céleste préfigure et annonce celui de l'Église c'est-à-dire celui des élus au Dernier Jour. Ce rôle final et précurseur de la Vierge-Église triomphante s'est développé à partir de plusieurs des prérogatives qu'on a su attribuer à la Mère du Sauveur dans les textes et qu'on a su retranscrire en iconographie. Le tympan de la Vierge de l'église Notre-Dame de La Charité-sur-Loire s'inscrit effectivement au sein de ce contexte puisqu'il illustre plusieurs des privilèges accordés à la Vierge : sa maternité divine, son assomption jusqu'à la gloire de son Fils et son intercession. Cependant, peut-on reconnaître dans ce tympan une représentation de Marie en tant qu'Église ? Cela n'a jamais été discuté et M.-L. Thérél, dans son ouvrage, conclut que ce thème iconographique apparaît pour la première fois au portail de Senlis, c'est-à-dire postérieurement à celui de La Charité. Mais elle a avant tout considéré le tympan charitois vis-à-vis de la thématique de l'Assomption corporelle de Marie qu'elle y a reconnue. En fait, le thème principal de cette composition paraît plutôt être celui de l'intercession mariale qui en même temps démontre la présence de Marie auprès de son Fils en son âme mais aussi en son corps ²³. La signification de l'iconographie employée pour le décor des bas-reliefs du portail de la Vierge peut alors être résumée ainsi : Marie, par sa maternité divine, est après sa

mort exaltée jusqu'à la gloire de son Fils. Son triomphe céleste et sa position auprès du Christ fondent le pouvoir de son intercession auquel font appel les clunisiens défunts réveillés par le son des trompettes dans lesquelles soufflent deux anges. Certains d'entre eux sont en attente, d'autres ont déjà reçu la clémence du jugement du Christ. Marie est ici intercesseur mais aussi Vierge-Église mère des chrétiens et dispensatrice de Salut. La présence de l'Arbre de Vie et du Fleuve de Vie donne un caractère eschatologique à la scène. Le tympan de la Vierge, à travers ses différents thèmes entremêlés, mais qui se rapportent tous à l'Au-delà, constitue donc une sorte de préfiguration de la fin des temps où seuls les élus (ici, les clunisiens) seront épargnés et connaîtront le triomphe à la suite de Marie. On peut même dire ici que cette scène illustre le triomphe de l'Église clunisienne à la fin des temps.

- 19 Le tympan de la Vierge s'inscrit donc dans l'évolution de la mariologie mais aussi, et surtout, dans celle de l'ecclésiologie : il reflète bien les préoccupations de son temps. Comme celui de la Transfiguration, il a pour thème une préfiguration du Jugement Dernier. Les ensembles sculptés des deux portails subsistants de la façade de l'église Notre-Dame mettent donc tous deux en œuvre l'idée de Salut, dispensé dans l'un par l'intercession de Marie (et par l'Église), dans l'autre par le Christ. La thématique commune des portails latéraux nord avait-elle pour but d'annoncer le thème illustré dans le portail principal aujourd'hui disparu et qui aurait alors montré un Jugement Dernier ?
- 20 Enfin, insistons sur le fait que l'image ne constitue pas seulement un simple élément décoratif mais possède un rôle didactique en milieu monastique clunisien. Elle est un moyen d'expression, et son contenu illustre les idées qui lui sont contemporaines. Les deux tympans charitois en sont la preuve. Le portail de la Transfiguration illustre la solennité qui vient d'être inscrite au sein de la liturgie clunisienne. Le portail de la Vierge montre des idées majeures de la mariologie contemporaine et prouve en même temps la place importante qu'occupe la Vierge chez les clunisiens. Leur côté novateur est donc fondé sur la nouveauté des idées représentées. Par ailleurs, le tympan de la Vierge, par le rôle central qu'il accorde à Marie, annonce la place majeure que celle-ci va occuper autour des années 1150-1200.

La Charité-sur-Loire. Fig. 1 : Le portail de la Transfiguration

La Charité-sur-Loire. Fig. 2 : Le portail de la Vierge

NOTES DE FIN

1. Cf. D. POECK, *Cluniacensis Ecclesia, der cluniacensische Klosterverband (10.-12. Jahrhundert)*, München, 1998, p. 193-206.
2. Description de ces campagnes de construction dans : J. VALLÉRY-RADOT, « L'ancienne prieurale Notre-Dame à la Charité-sur-Loire. L'architecture », dans *Congrès Archéologique de France – Nivernais*, Paris, 1967, p. 45-82.
3. Le portail droit est nommé « portail de la Transfiguration » et celui de gauche « portail de la Vierge ».
4. R. RAEBER, *La Charité-sur-Loire : Monographie der romanischen Kirche Notre-Dame unter spezieller Berücksichtigung der Skulpturen*, Berne, 1964.
5. M.-L. THÉREL, « Les Portails de la Charité-sur-Loire. Étude iconographique », dans *Congrès Archéologique de France. Nivernais*, Paris, 1967, p. 86-103 ; « Pierre le Vénérable et la création iconographique au XII^e siècle », dans *Actes et Mémoires des colloques internationaux du CNRS : Pierre Abélard et Pierre le Vénérable, les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII^e siècle*, Abbaye de Cluny, 2-9 juillet 1972, CNRS, Paris, 1975, p. 733-744 ; *Le Triomphe de la Vierge-Église*, éd. du CNRS, Paris, 1984, p. 9-70.
6. Nous laisserons ici volontairement de côté l'étude de l'ensemble de la façade de l'église Notre-Dame et de sa tour nord qui a été effectuée dans le mémoire de maîtrise ici concerné pour ne maintenir que l'étude des deux portails, vestiges majeurs de ce massif occidental.
7. É. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, éd. Armand Colin, Paris, 1998 [1922], n. 2, p. 96-97.
8. Cf. R. RAEBER, *op. cit.* (n. 4), p. 215-221.
9. Le Christ charitois peut être rapproché du Christ de l'Ascension de Mauriac, Collonges-la-Rouge ou Cahors.
10. Sont alors à mettre en parallèle les récits scripturaires suivants : Ac 1, 11 pour l'Ascension et Mt 17, 9 ; Mc 9, 9 pour la Transfiguration.
11. R. RAEBER, *op. cit.* (n. 4), p. 135-137.
12. *Sermo de transfiguratione domini*, PL 189, col. 953-972 et traduction dans *Grâce de la Transfiguration : d'après les Pères d'Occident*, textes présentés par dom Michel COUNE, coll. Spiritualité orientale, abbaye de Bellefontaine, 1996, p. 135-163.
13. *Congrès Archéologique de France*, *loc. cit.* (n. 5), p. 91.
14. La fête de la Transfiguration est adoptée par la liturgie mozarabe depuis le IX^e siècle et les historiens en concluent que cette idée lui serait venue lors d'un voyage en Espagne en 1126. Cf. M.-L. THÉREL, « Pierre le Vénérable et la création iconographique au XII^e siècle », *loc. cit.* (n. 5), p. 734.
15. Cet office est conservé dans : Paris, BNF, ms. lat. 17716, f° 8 r°-22 v°. Ce manuscrit est daté du début du XIII^e siècle.
16. Traduction d'après M.-L. THÉREL, *Le triomphe...*, *op. cit.* (n. 5), p. 12 ; Cf. *Statuta Petri Venerabilis*, 5, éd. G. CONSTABLE, Siegburg, 1975, p. 45-46 (*Corpus Consuetudinum Monasticarum*, VI).
17. R. RAEBER, *op. cit.* (n. 5), p. 120.
18. M.-L. THÉREL, *Le triomphe...*, *op. cit.* (n. 6), p. 15.
19. Seules quelques traces permettent de distinguer les olifants.

20. Cf. les études du portail de la Vierge par R. RAEBER, *op. cit.* (n. 4), p. 103-108 ; 113-134 ; 137-138 ; 221-244 ; et par M.-L. THÉREL, *Le triomphe...*, *op. cit.* (n. 5).
21. M.-L. THÉREL, *Le triomphe...*, *op. cit.* (n. 5), p. 15.
22. D'après M.-L. THÉREL, *Le triomphe...*, *op. cit.* (n. 5), p. 284.
23. L'Assomption corporelle de la Vierge est depuis longtemps discutée et source de débats. Sa représentation est donc exceptionnelle ici. Cf. l'étude de M.-L. Thérel sur le thème de l'Assomption dans *Le triomphe...*, *op. cit.* (n. 5).